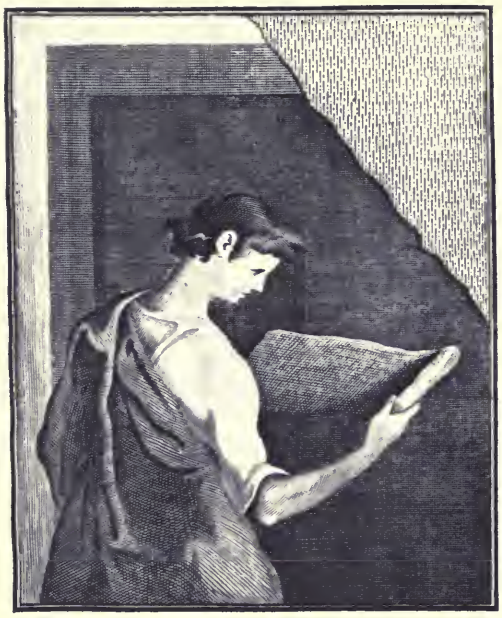


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Mitteilungen

aus dem germanischen Nationalmuseum,

herausgegeben vom Direktorium.

Jahrgang 1895.

Mit Abbildungen.

N
2350
M68
1895

Nürnberg, 1895.

Verlagseigentum des germanischen Museums.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Erasmus Kamyn oder Erasmus Kosler.

In neuester Zeit hat man sich wiederholt mit dem Posener Goldschmiede Erasmus Kamyn und den Vorlagen beschäftigt, welche dieser Meister für die Angehörigen seines kunstreichen Gewerbes gestochen haben soll. Zunächst hat Professor Sokolowski in Krakau eine Studie über Kamyn veröffentlicht, die leider in polnischer Sprache verfafst ist, so dafs sie den Westeuropäern meist als ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch erscheint, dann hat Archivar Dr. Adolf Warschauer in Posen in der »Zeitschrift der historischen Gesellschaft für die Provinz Posen«[1]) eine Abhandlung über »die Posener Goldschmiedfamilie Kamyn« herausgegeben, die besonders dankbar zu begrüfsen ist, weil sie uns erstens mit einem Teile des Inhaltes der Sokolowskischen Arbeit bekannt macht, dann aber zweitens über die Verhältnisse des genannten Goldschmiedes und der Familie, der er angehört, zum erstenmale Näheres bekannt gibt, drittens auch unsere Kenntnis der Blätter, die Kamyn gestochen haben soll, durch die gelungene Wiedergabe von 14 Ornamentstichen erweitert, die bis jetzt noch nicht publiziert waren, und viertens die Frage anregt, ob alle dem Künstler zugeschriebenen Blätter auch in der That von ihm herrühren.

Warschauer macht aber auch noch darauf aufmerksam[2]), dafs mit den publizierten Blättern[3]) die Arbeiten, welche unter dem Namen Erasmus Kamyns gehen, noch nicht vollständig erschöpft seien, dafs vielmehr nach einer Mitteilung des Direktors Dr. Jessen in Berlin sich im Privatbesitze zu Paris noch eine Reihe hieher gehöriger Blätter befinde, die aber mit den von Wessely, Sokolowski und Warschauer beschriebenen, resp. reproduzierten, nicht identisch seien. Nach unserer Ansicht dürften aber wahrscheinlich diese Pariser Blätter ganz oder teilweise identisch mit einer Anzahl Stiche sein, die das germanische Museum im vergangenen Jahre erworben hat.

Von den elf Blättern des Museums ist nur eines bereits veröffentlicht und zwar dasjenige, welches Warschauer, wol mit Recht, das Titelblatt der älteren Serie nennt und unter Nr. 1 wiedergibt. Es zeigt innerhalb eines grotesken Rahmens, dessen Ornamentik von derjenigen der anderen Blätter, die Kamyn zugeschrieben werden, ganz abweicht und das überhaupt hinter diesen zurücksteht, eine Inschrift in polnischer Sprache „Nadzeya moia geſt wpanie bodze | Nadzeye mam ſcieſczya czieſkam", welche nach Warschauer deutsch folgendermafsen lautet: »Meine Hoffnung ist in dem Herren Gott. Ich habe Hoffnung, ich erwarte das Glück.« Wir sehen von der nochmaligen Reproduktion dieses Blättchens ab und geben dafür die übrigen zehn Blätter in Originalgröfse hier wieder. Sie bestehen zunächst aus einer Folge von acht Blättern, welche alle unten in der Mitte (nur das achte im

1) IX. Jahrg., 1. Hft., S. 1 ff.

2) Zeitschrift d. histor. Gesellsch. f. d. Provinz Posen IX, S. 24.

3) Aufser den von Warschauer veröffentlichten Blättern hat vor demselben schon Wessely in seinem Werke: »Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwickelung auf dem Gebiete des Kunstdruckes« auf Bl. 169 und 170 deren 15 reproduziert.

rechten Ecke) die Jahrzahl 1552 und rechts in der Ecke die fortlaufende Nummer zeigen; nur bei dem Blättchen, das offenbar Nr. 7 sein mufs, findet sich keine Zahl. Leider sind bei der Herstellung der Zinkocliches bei den Blättern 1—6 die Nummern weggelassen worden, sie decken sich aber mit den Figurennummern, die wir beigesetzt. Die Stiche stellen drei Schuhe von Degen-, Messer- oder Dolchscheiden, eine Gürtelschnalle und vier Füllungen dar. Alle enthalten sehr zierliches Arabeskenwerk, weifs auf schwarzem Grunde. Die Gröfse jeder Platte ist 36 × 87 mm. Das letzte Blatt (8) ist besonders beachtenswert, da es aufser dem Monogramm E K auch noch ein Schildchen mit einer Hausmarke enthält. Würden die Blätter von Erasmus Kamyn herrühren — eine Frage, die

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

wir weiter unten erörtern werden — so könnte er diese Hausmarke auch als Goldschmiedezeichen geführt haben, und es wäre mit Hilfe dieses Blättchens vielleicht möglich, Arbeiten des Meisters in edlem Metalle nachzuweisen, von welchen bis jetzt noch keine bekannt sind. In Rosenbergs Werk: »Der Goldschmiede Merkzeichen« findet sich ein Zeichen mit dieser Hausmarke nicht; Posen ist in demselben überhaupt nicht vertreten. Das letztgenannte Blättchen enthält in der Mitte aufserdem noch den Spruch: »Vbi plus linguæ | Ibi minus cordis«, den Jessen[4]) auf einem der Pariser Stiche gelesen hat, mit dem der unsrige daher identisch sein dürfte.

Diesen acht Blättern schliefsen sich dann noch zwei weitere an (Fig. 9. u. 10), die nicht zu dieser Folge gehören. Sie sind viel gröfser und enthalten, eben-

4) Zeitschrift etc. IX, S. 24.

falls weifs auf schwarzem Grunde, nicht Arabesken, sondern regelmäfsig angeordnetes Bandwerk; das eine der Blätter trägt ebenfalls unten in der Mitte die Jahrzahl 1552. Jedenfalls gehören diese Blättchen, deren Platten 87 und 88 mm. lang und 82 mm. hoch sind, zu einer besonderen Folge, deren übriger Teil sich vielleicht gleichfalls in der Pariser Sammlung findet.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

Unsere Folge und die zwei Einzelblätter schliefsen sich dem Ornament nach enge an die ältere Folge, die Wessely und Warschauer zu gleichen Teilen publizierten. Der von Warschauer mitgeteilten Ansicht Sokolowskis[5]), dafs die Arabeske des Meisters E K von 1552 eine Eigentümlichkeit dieses Meisters sei, »welche den polnischen Künstler von seinen deutschen Vorbildern unterscheidet«,

5) Zeitschrift etc. IX, S. 25.

können wir jedoch nicht zustimmen. Die Arabesken Kamyns unterscheiden sich in nichts von denjenigen Flötners, Solis' und anderer Nürnberger Meister und es besteht für uns kein Zweifel, dafs hier nicht etwa ein nationalpolnisches Ornament vorliegt, sondern dafs, trotz der geringeren Entfernung Polens vom Orient, der Meister E K seine Arabesken nicht direkt von dorther, sondern von Nürnberg bezogen hat, wo er, als in der damals vornehmsten deutschen Goldschmiedestadt, auf der Wanderschaft gearbeitet haben mag.

Nun hat aber, wie schon bemerkt, Warschauer noch die Frage angeregt, ob Erasmus Kamyn denn wirklich der Verfertiger der mit E K und 1552 bezeichneten Goldschmiedornamente sei[6]) und hat darauf hingewiesen, dafs ein Vetter des Erasmus Kamyn, der die gleichen Namensinitialien E K führte:

Fig. 9.

Erasmus Kosler aus Wilna, 1539 in Nürnberg gearbeitet habe. Wir halten die Aufwerfung dieser Frage für sehr gerechtfertigt und wollen deshalb dieselbe hier näher untersuchen. Die Annahme, dafs Erasmus Kamyn die Blätter von 1552 ausgeführt habe, begründet sich lediglich darauf, dafs dieselben die Initialen E K tragen, dafs durch den Spruch in polnischer Sprache auf dem Titelblättchen der Nachweis erbracht ist, dafs ein dieses Idioms mächtiger Künstler die Stiche gefertigt haben mufs, und dafs Erasmus Kamyn durch eine im Jahre 1592 erschienene Folge von Ornamenten sich als ein auf diesem Gebiete thätiger Goldschmied legitimiert hat. Die letzteren Ornamente gehören ihrem Stile nach unzweifelhaft in das Jahr 1592, die ersteren aber in das Jahr 1552, welche Jahrzahl alle Blättchen tragen, in der Zwischenzeit gefertigte Ornamente eines Meisters E K sind nicht bekannt, es müfste also, da es ganz unwahrscheinlich ist, dafs etwa in der Zwischenzeit gefertigte Stiche gänzlich verloren gegangen sein sollten,

6) Zeitschrift etc. IX, S. 26.

wenn die Blätter von 1552 und 1592 von einem und demselben Meister herrühren sollen, Erasmus Kamyn in der Anfertigung von Ornamentstichen eine Pause von nicht weniger als 40 Jahren gemacht haben. Das erscheint uns einfach undenkbar! Wenn wir daher die älteren Stiche einem anderen Meister als Erasmus Kamyn zuschreiben, so spricht für uns auch noch der Umstand, dafs letzterer auf der Folge von 1592, die unzweifelhaft von einem Erasmus Kamyn herrührt, da der ganze Namen darauf genannt ist, sich nicht des E K als Monogramm bediente, sondern eines anderen, das in der Mitte zwischen diesen beiden Buchstaben noch ein s enthält und durch welches ein Querstrich läuft. Nagler gibt in seinen Monogrammisten noch ein weiteres Monogramm Erasmus Kamyns, das aus verschlungenen E, S und K gebildet ist, aber auf keinem der

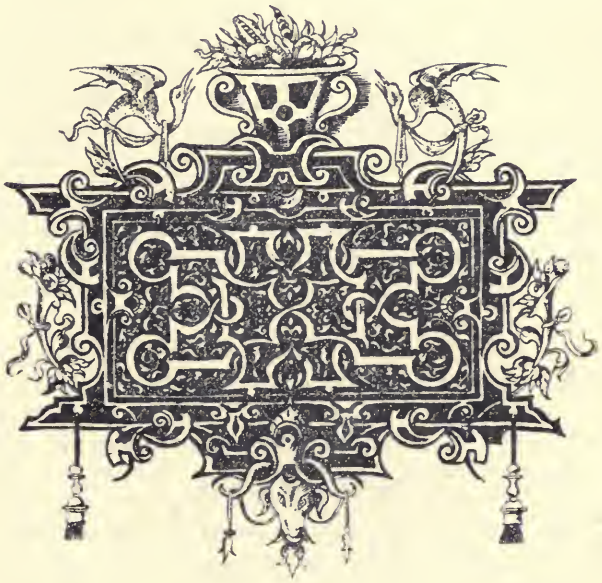


Fig. 10.

uns bekannten Blätter vorkommt, so dafs von den Kamyn mit Recht zugeschriebenen Blättern möglicher Weise noch mehr existieren, als zur Zeit bekannt sind.

Vielleicht ist es auch nicht ohne Bedeutung, dafs unsere Blättchen aus einem Bande herrühren, der aus einem alten hiesigen Goldschmiedehause stammen soll, und dafs mit denselben noch drei Folgen von ganz gleichartigen Ornamentstichen des Virgil Solis, 16 Blättchen des Monogrammisten G G und 34 Blätter Arabesken eines unbekannten Meisters, die wol auch in Nürnberg entstanden sind, zusammengebunden waren. Allerdings wäre es möglich, dafs Kamyn die Stiche 1552 noch in Nürnberg gefertigt hat, da er erst 1553 in Posen als Meister genannt wird, aber wir können eben an eine so frühe Thätigkeit Kamyns und eine darauf folgende so lange Pause nicht glauben.

Wir glauben aber auch noch eine andere Frage anregen zu sollen: ist es wahrscheinlich, dafs ein Mann in den sechziger Jahren, der am Ausgange seines Schaffens steht und der in diesem Alter sich doch nicht mehr so leicht einer

neuen Richtung anschliefst, die neuesten, die damals modernsten Ornamente sticht und herausgibt? Dafs er überhaupt noch in hohem Alter sich auf ein ihm ganz neues Gebiet begibt? Solche Arbeiten lieferten doch meist nur die Jüngeren, junge Meister, aber auch Gesellen, die im Beginne ihrer Thätigkeit standen, und sich einen Namen zu machen suchten. Ein Zweifel an der Urheberschaft desjenigen Erasmus Kamyn, der schon 1553 Meister war, von der Folge von 1592 ist daher wol berechtigt, und zwar um so mehr, als sein Name in einem Verzeichnis der Posener Goldschmiede vom 22. August 1591 nicht mehr vorkommt[7]). Vielleicht hatte Erasmus Kamyn, der schon 1553 Meister gewesen, einen Sohn gleichen Namens und ist in diesem der Verfertiger der Folge von 1592 zu sehen.

Ob nun statt des Erasmus Kamyn sein Vetter Erasmus Kosler als der Verfertiger der Stiche von 1552 angesehen werden darf, dessen Aufenthalt in Nürnberg nur für das Jahr 1539 nachgewiesen ist, müssen wir, da über Kosler aufser den Notizen von Warschauer gar nichts bekannt ist, zunächst dahingestellt sein lassen; unmöglich ist es nicht und es würde sich vielleicht auch aus dem Umstande, dafs die Blätter in Nürnberg ausgeführt wurden, die Thatsache erklären, dafs in dem ganzen Umfange des ehemaligen Königreiches Polen heute sich kein einziges Blatt dieser selten gewordenen Stiche findet. Vielleicht helfen die Pariser Blättchen zur Lösung dieser Frage; vielleicht können polnische Forscher die Hausmarke oder das Merkzeichen der Wilnaer Goldschmiedfamilie Kosler nachweisen und dadurch feststellen, ob Erasmus Kosler der Stecher der Blätter des Meisters E K von 1552 ist, die bisher unter dem Namen Erasmus Kamyns gingen.

Nürnberg. Hans Bösch.

Dürer.

Kleine Mitteilungen.

Die Aufschriften auf der Rückseite der Bildnisse Karls des Grofsen und Sigismunds.

„*Und sagent meiner Mutter, dass sie auf das Heiltum feil lass haben*“ schreibt Dürer am 6. April des Jahres 1506 aus Venedig an Willibald Pirkheimer. Unter jenem »Heiltum« ist die Festlichkeit verstanden, die alljährlich zur Zeit der Ostermesse in Nürnberg stattfand und an der die Reichskleinodien, welche seit 1424 sich in der Reichsstadt befanden, öffentlich ausgestellt wurden. Ihr gewöhnlicher Aufbewahrungsort war ein metallener Schrein unter dem Gewölbe der Spitalkirche, in der Nacht aber vor ihrer Ausstellung verwahrte man sie in der sogen. Heiltumskammer im Schopper'schen Hause am Markte. Als Dekoration für diese Heiltumskammer malte Dürer 1510—1512 im Auftrage des Nürnberger Rates die Bildnisse Karls des Grofsen und Sigismunds, die später in der Kunstsammlung auf dem Rathause untergebracht wurden und sich jetzt im germanischen Museum befinden. Auf den Rahmen jener Bilder sind Inschriften angebracht, die auf die dargestellten Persönlichkeiten und auf die Reichskleinodien Bezug nehmen. Ähnliche Verse befinden sich auf der

7) Zeitschrift etc. IX, S. 20.

Rückseite der Tafeln, die mit denen auf den Rahmen zusammen hier Aufnahme finden mögen, da die ersteren bisher noch nicht veröffentlicht worden sind. Ob die Entwürfe zu den Aufschriften von Dürer selbst herrühren, mag dahingestellt bleiben. Man ist allerdings versucht, es anzunehmen, da ja die Anfertigung der Bildnisse noch in die Zeit der dichterischen Thätigkeit des Malers fällt.

(Auf dem Rahmen.)

Dis ist der Gstalt vnd Biltnuss gleich
Kaiser Karlus, der das Remisch Reich
Den Teitschen undertenig macht.
Sein Kron vnd Klaidung hoch geacht
Zaigt man zv Nurenberg alle Jar
Mit andern Haltum offenbar.

Dis Bildt ist Kaiser Sigmunds Gstalt,
Der dieser Stat so manigfalt
Mit sunder Gnaden was genaigt.
Fil Haltums, das man jarlich zaigt,
Das bracht er her gar offenbar
Der klain zal füer vñ zwaintzig Jar MCCCC.

(Auf der Rückseite.)

Dis ist Kaiser Karlus Gstalt,
Sein Kran vnd Kleidung manigfalt
zu Nurenberg offentlich zeigē wirt
Mit anderm Heiltum, wie sich gepirt.
Kung Pippinus sun ausz Frankreich
Und Remischer Keiser auch geleich.

Dis Bildnus ist Kaiser Sigmund,
Der Niernberg zu aller Stund
In sunder Gnadē was genaigt.
Fil Heiltums, des man jârlich zaigt,
Prach er vō Praug ausz Pehemer Lant,
Mit sunder Gnaden fil bekant.

Die Wappen, die die Vorderseite der Bilder aufweist, wiederholen sich auf der Rückseite. Sie scheinen indessen nicht von Dürer selbst, sondern von einem Gesellen gemalt worden zu sein.

Das Behaim'sche Wappen.

Michel Behaim VII., Ratsherr und Baumeister der Stadt Nürnberg, geb. am 9. Mai 1459, gestorben am 24. Oktober 1511, hatte bei Dürer die Zeichnung des Behaim'schen Wappens bestellt, um nach derselben einen Holzschnitt anfertigen zu lassen. Leider ist das Jahr, in dem Dürer dieser Auftrag wurde, nicht mehr festzustellen, da die Haushaltungsbücher Michels, in denen sich voraussichtlich auch eine Bemerkung über das Wappen befunden haben wird, nur unvollständig erhalten sind. Dürer entwarf die Zeichnung auf einen Holzstock und schickte diesen an Behaim. Letzterer indessen verlangte einige Änderungen an der Zeichnung, das Laubwerk (dy lewble) gefiel ihm nicht. Wie die beigefügte Nachbildung des Wappens — nach einem Abzuge, der sich im germanischen Museum befindet [K. 350], in $^2/_3$ der Originalgröfse gefertigt — zeigt, giebt das stark nach den Seiten hin entwickelte Laubwerk dem Wappen einen etwas gedrückten Charakter, und man kann den Wunsch Behaims, Dürer solle »dy lewble awff dem helm vber sich werfen«, d. h. er solle das ornamentale Beiwerk nach oben zurückschlagen, wohl verstehen. Aber Dürer geht auf den Wunsch des Bestellers nicht ein. Auf die Rückseite des Holzstockes schreibt er kurz und bündig seine Antwort, Behaim giebt sich zufrieden und der Holzstock wird nach der ersten Zeichnung geschnitten. Dieser Holzstock nun ist nicht, wie man irrtümlich angenommen hat, verschollen, sondern er befindet sich noch wohlbehalten in tadellosem Zustande im Besitze der Familie Behaim. Auch die Aufschrift Dürers auf der Rückseite ist noch, wenn auch stellenweise stark verblafst und verwischt, erkennbar. Damit sie nicht völlig der Nachwelt verloren geht, ist sie in beiliegendem Lichtdruck nachgebildet. Herrn Baron

v. Behaim, dessen Liebenswürdigkeit wir die Erlaubnis verdanken, Dürers Schrift photographisch aufnehmen zu lassen, erstatten wir auch an dieser Stelle unsern besten Dank.

Die Aufschrift lautet:

libr. her michell beheim Ich schick ewch dis waben widr pit latz also beleiben es würt ewchs so keiner verpessern dan ich habs mit fleis künstlich gemacht dorū dys sehen vnd ferstend dy werden ewch woll bescheid sagn̄ soll man dy lewble awff dem helm über sich werffen so verdecken sy dy pinden[1]). *E . . . vndertan*

Albrecht Dürer.

[1]) die Zindelbinden, d. h. die gewundene dicke Unterlage auf dem Helm, auf welche als Helmschmuck der Adler gesetzt ist.

Dürers Aufschrift auf der Rötelzeichnung Raffaels (?) in der Albertina zu Wien.

Auf einer Rötelzeichnung in der Albertina zu Wien, die einst zur Imhoffschen Sammlung gehörte, befindet sich folgende Bemerkung:

1515
raffafel de vrbin der so hoch peim
pobst geacht ist gewest hat der hat
dyse nackette bild gemacht vnd hat
sy dem albrecht dürer von nornberg
geschickt jm sein hand zv weisen.

Da die Aufschrift den Charakter der Schriftzüge aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wahrt, so hat man bis in die neueste Zeit hinein nicht daran gezweifelt, dafs sie von Dürer selbst herrühre, ebensowenig, wie man die Echtheit der Zeichnung in Frage zog. Seit einigen Jahren indessen hat man die Zeichnung einer genauen kritischen Prüfung unterworfen, und das Resultat dieser Untersuchungen, die von Lermolieff ausgingen, war, dafs Raffael die beiden nackten Männer, die das Blatt zeigt, und welche Studien zu zwei Gestalten auf der Schlacht von Ostia in den vatikanischen Stanzen darstellen, nicht gezeichnet haben könne.

Lermolieff schreibt die Rötelzeichnung Giulio Romano zu (kunstkritische Studien über italien. Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig, 1890. S. 182). Ihm schliefsen sich an W. Koopmann (Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Nachtrag zur ersten Ausgabe. Marburg 1895. S. XXI) und J. Springer (Literarisches Centralblatt 1894. N. 47. 1706). Auch die Echtheit der Aufschrift Dürers wird von den genannten Herren bestritten, besonders energisch von Lermolieff und Springer, während Koopmann sich nur zweifelnd ausdrückt. Ich kann der Frage nach dem Meister der Zeichnung nicht näher treten. Das germanische Museum besitzt zwar eine Nachbildung der Zeichnung, aber es fehlt fast völlig am notwendigsten Vergleichungsmaterial. Dagegen seien mir einige Worte über die Aufschrift gestattet.

Lermolieff sagt: »Die Aufschrift auf dieser Zeichnung ist, meiner Ansicht nach, Fälschung. Die Schriftzüge entsprechen erstens nicht denen Dürers und zweitens hätte der gebildete Maler aus Nürnberg schwerlich »Raffahel« geschrieben. Auch war ihm gewifs bekannt, dafs Raffael vom Papst Leo X. nicht weniger geachtet wurde, als er es von seinem Vorgänger Julius II. gewesen war.«

Dürers Schriftzüge scheinen bei oberflächlicher Betrachtung sehr mannigfacher Art zu sein. Man würde die Handschrift charakterlos nennen. Dürer war gewöhnt, den Grabstichel zu führen, die Feder ist ihm zu leicht, deshalb gibt er seinen Schriftzügen auch nur in besonderen Fällen einen markanten Ausdruck. Die Briefe an Pirkheimer und eine grofse Anzahl seiner Entwürfe sind flüchtig hingeworfen, die Formen der Buchstaben sind im allgemeinen in die Breite gezogen, rundlich, abgeschliffen, möchte ich sagen, bisweilen dick und fett, bisweilen äufserst fein, je nachdem Dürer einer breiter oder spitzer geschnittenen Feder sich bediente. Bei einer Reihe von leider nicht datierten Entwürfen dagegen, die im Gegensatz zu den übrigen aufserordentlich sauber

getrieben sind, sowie in dem druckfertigen Manuskript zur Proportionslehre auf der Nürnberger Stadtbibliothek sind die Buchstaben näher an einander gerückt, Haar- und Grundstrich schärfer unterschieden, die Formen eckiger. Ich führe auch an die Aufschrift auf der Handzeichnung von 1519 »Asperg« (Lippmann I. 52). Der Grund für diese Unterschiede ist in der gröfseren Sorgfalt, die Dürer auf die Schrift verwendete, zu suchen. Denn in die letzterwähnten Entwürfe sind Korrekturen, also spätere Nachträge, eingeschaltet, die wieder durchaus das breite auseinandergezogene Aussehen zeigen, wie z. B. die Pirkheimerbriefe. Dafs Dürer schon sehr früh bei sorgfältiger Schrift eckige Buchstaben schrieb, dafür ist beispielsweise Beweis die Aufschrift »Albrecht Durerin« auf dem Portrait seiner Frau von 1504 (L. II. 133). Aber nicht nur bei sorgfältiger Schrift, sondern auch dann, wenn Dürer durch Raummangel gezwungen wird, die Buchstaben zusammenzudrängen, ergeben sich naturgemäfs mehr eckige Zeichen. Ich verweise auf die Bemerkungen auf der Bamberger Zeichnung von 1513 (L. II. 186). Dafs die breite, niedrige Buchstabenform sich noch in Dürers letzter Zeit findet, beweist die Aufschrift auf seinem Selbstbildnis, während seiner Krankheit (L. II. 130). Im Allgemeinen ist die Schrift Dürers Steilschrift, wirklich schräg liegende Buchstaben sind mir nur einmal begegnet in einigen Partien der Entwürfe mit eckiger Schrift. Aus diesen Bemerkungen dürfte hervorgehen, dafs es äufserst schwierig ist, aus den Schriftzügen das Alter der Aufzeichnungen zu bestimmen. Sorgfältig geschriebene und datierte umfangreiche Manuskripte besitzen vielleicht die Londoner Sammlungen, die ich nicht gesehen habe. Nur mit ihrer Hülfe liefse sich dann wahrscheinlich machen, dafs die konsistentere Schrift, wie sie in den druckfertigen Manuskripten uns z. B. entgegentritt, Dürer erst von circa 1519 an eigen wäre. Eine Besonderheit zeigen die Pirkheimerbriefe gegen die späteren Schriften: sie sind »schnörkelreicher«, lang, s, f, y etc. z. B. sind unverhältnismäfsig nach unten verlängert, reichen bisweilen in die nächste, oft übernächste Zeile hinein und erschweren das Lesen. Der Grundzug der Buchstaben aber bleibt derselbe, von den ersten bis zu den letzten Aufzeichnungen. Wer in Dürers Schrift eingelesen ist, wer sie häufiger gepaust und nachgeschrieben hat, wird sie in ihren mannigfachen Formen aus anderen sofort herauskennen. Sie geht keineswegs auf in dem allgemeinen Schrifttypus ihrer Zeit, sondern verrät bei genauer Betrachtung stets ihren eigenen Charakter, der besonders scharf in die Augen springt bei direkter Vergleichung mit gleichzeitigen Schriftstücken, die nicht von professionsmäfsigen Schreibern geschrieben sind.

Die Aufschrift auf der Rötelzeichnung in der Albertina zeigt von Buchstaben zu Buchstaben den Dürer eigenen Duktus, und in der Form gleicht sie den schon mehrfach erwähnten sorgfältig geschriebenen Entwürfen. Auf der Zeichnung ist jedenfalls Platzmangel Veranlassung zu der eckigen Weise gewesen.

Was nun den »gebildeten Maler aus Nürnberg« angeht, so verweise ich nur auf sein »Fittrufius«, »Abblo« (Apollo), »Pingnostilos«, Ottonamia« (Anatomie) etc. Aufserdem sei erwähnt, dafs Dürer »Raffafel« nicht »Raffahel« schreibt. Herr Inspektor Schönbrunner hatte die Güte, auf meine Anfrage hin das Original zu vergleichen, und er bestätigte meine Vermutung. Wir haben es also nur mit einem Verschreiben zu thun. Auf Lermolieffs weiteren Einwurf, sowie auf das Bedenken Koopmanns komme ich später.

J. Springer schreibt: »Denn wenn die Zeichnung nicht von Raffael ist, mufs die Aufschrift gefälscht sein, da Raffael dem Dürer gewifs nur eigenhändige Zeichnungen, und nicht solche seiner Schüler, etwa des Giulio Romano, zugeschickt haben wird. Jedenfalls hätte bemerkt werden müssen, dafs die Form der Ziffern bedenklich von den sonst von Dürer geschriebenen Zahlen abweicht und dafs die Schrift keineswegs die des Jahres 1515, sondern unverkennbar die Handschrift aus den zwanziger Jahren ist.« Der letzte Einwand findet in den vorhergehenden Bemerkungen schon Berücksichtigung. Zu Dürers Zahlen nun habe ich eine Vergleichung über die Formen während der verschiedenen Lebensabschnitte des Meisters angestellt. Das Resultat war: Die Zahlen sind in der Form überhaupt nicht fest ausgebildet bei Dürer, im allgemeinen entsprechen sie der Art, wie sie von jedermann damals geschrieben wurden. Ich halte es für unmöglich, Dürersche Zahlen von andern aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhundert zu unterscheiden. Ähnliche 1 und 5, wie auf der qu. Zeichnung, findet man zahlreich in dem Nürnberger druckfertigen Manuskript, aber auch die 1507 (L. I. 17) und die 1510 (L. II. 139), um nur diese herauszugreifen, unterscheiden sich so wenig von jenen Ziffern, dafs man nicht berechtigt ist, letztere Dürer abzusprechen. Nur zwei Zahlen zeigen bei Dürer eine augenfällige Wandlung. Die liegende oder gekippte 4 verwandelt sich zwischen 1494 und 1496 in die stehende. Und während die 9 in der frühen Zeit unserer Schreibweise entspricht, läfst Dürer später den unteren Schwung meist nach rechts auslaufen, sodafs die 9 einem Fragezeichen ähnelt.

Der erste Einwand Springers bedarf keiner Erwiderung für den, der mit den Verkehrsverhältnissen des 16. Jahrhunderts einigermafsen vertraut ist, und ich halte es für überflüssig, hier die mannigfachsten Möglichkeiten aufzuzählen. Doch S. sagt a. a. O. 1707 offenbar im Hinblick auf die fragliche Aufschrift: »Wer z. B. eine Dürer'sche Schrift, etwa die Aufschrift auf einer Zeichnung prüfen will, dem kann es sehr wichtig sein zu erfahren, ob Dürer aws oder aus zu schreiben pflegte.« Diese Bemerkung veranlafst mich, kurze Ausführungen über Dürers Orthographie zu geben. Einige Regeln liegen seiner Schreibart zu Grunde, die ihm in der Schule eingeprägt sein werden. Nur dürfen wir von dem Maler, der »schreiben und lesen zwo Ellen und ein Viertel kann«, nicht erwarten, dafs er jene Regeln überall einhält. Der Gebrauch von v, w, u für den u-Laut stellt sich folgendermafsen dar: u im Anlaut = v (vber, v̈ber, vnd, vnden, vnser, vntzelich etc.) — einfaches u im Inlaut = u (nun, puntten, schmelrung, furhinaus, durch, am dünsten, cubus, corpus, widerum, rucken, kurtz etc.), diphthong. u = w (awff, awgprawen, awgle, hawbt, aws, haws, brawchen, crewtzweis etc.) — u im Auslaut = w mit Ausnahme von »zwu«, (zw, dw, mustw, magstw, tw, [von Pirkheimer einmal in »thue« verbessert] etc.) — y steht für lang i und diphthong. i im Auslaute: sy, dy, wy, ny, hy, zwey, trey, pey, malerey etc. Dazu in nymer, mynder und ich nym. Einmal ist mir y für j begegnet in »feryüngten«.

Wenn wir indessen alle die Denkmäler, die jene Regeln nicht streng innehalten, als Fälschungen bezeichnen wollten, dann werden wir beispielsweise die Bamberger Hs. von 1513 (aus nemung, creutzweis, maull), die Aufzeichnung über das Traumgesicht von 1525 (grausamkeitt, räuschen, bräusen, auff) und das Blatt aus dem Gedenkbuche im Kupferstichkabinet zu Berlin (zẅg) Dürer ab-

sprechen müssen. Auch im Gebrauch des y finden sich zahlreiche Ausnahmen, so nie neben ny, wie neben wy, dyse, (selten diese), schynpein, zweyen, seyten, ytzig, eygen etc. neben gewöhnlichem dise, schinpein, zweien, seiten, itzig, eigen etc. — Über den Gebrauch von Tenuis und Media, sowie von Doppelconsonans lassen sich für Dürer überhaupt keine Regeln aufstellen; da finden wir nebeneinander pild, bild, trey, drey, pey, bey, fillen, filn, gönstig, gönnstlich, will, wil, lewtt, lewd, forteill, nochteil, mitt, mit, krüpfen, krüpffen etc. Ebensowenig fest ist der Gebrauch von t und th, von f und v für f-Laut im Anlaut: tw, thw, tan, than, tir, thir, ertrich, erthrich, für, vür, fan, van etc. Und oft stehen dieselben Worte in verschiedener Schreibung dicht nebeneinander. Altes ie wird bisweilen von Dürer beibehalten, bisweilen weicht es einfachem i: lib, lieb, prieffe, brieff, priff. Auch sind Änderungen der Orthographie Dürers, besondere Eigentümlichkeiten während der einzelnen Perioden seines Lebens nicht zu konstatieren.

Daraus erhellt, glaube ich, zur Genüge, dafs man aus der Beschaffenheit der Orthographie keine Schlüsse auf die Echtheit der Denkmäler ziehen kann, soweit sie natürlich nicht vom örtlichen und zeitlichen Charakter abweicht.

In der fraglichen Aufschrift, um auf diese zurückzukommen, findet sich keine orthographische Abweichung, die uns gestattete, Dürers Autorschaft in Frage zu ziehen. Abweichend von der oben aufgestellten Regel ist nur »dyse«, statt »dise« geschrieben. Um aber einen analogen Fall anzuführen, der leicht nachzuprüfen ist, verweise ich auf die Nachbildung von Dürers Schriftproben in »Dürers schriftlicher Nachlafs von Lange und Fuhse«, wo man in der Probe aus dem druckfertigen Manuskript »dyse« und »dise«, nur durch 6 Zeilen getrennt, finden wird.

Meiner Überzeugung nach ist an der Echtheit der Aufschrift nicht zu zweifeln. Die einzelnen Züge sind viel zu ungezwungen, als dafs man daran denken könnte, ein Fälscher habe sie nachgemalt. Die Echtheit der Jahreszahl würde ich nur dann in Frage ziehen, wenn sie mit anderer Tinte, als die Worte geschrieben wäre. Das ist aber, wie mir ebenfalls mitzuteilen Herr Inspektor Schönbrunner die Güte hatte, nicht der Fall. Gleichwohl aber glaube ich, dafs die Aufschrift erst nach Raffaels Tode gemacht worden ist, nicht aus graphischen, sondern aus inhaltlichen Gründen: »der so hoch peim pobst geacht ist gewest.« Thausing hat diese Ansicht bereits geäufsert, und es steht ihr nichts entgegen, da wir analoge Fälle besitzen. Die Aufschrift auf dem Selbstbildnis von 1484 stammt aus späterer Zeit; das Bildnis der Mutter ist am 19. März 1514 gezeichnet, und erst nach dem Tode der Mutter mit der Bemerkung versehen: »Das ist Albrecht Dürers Mutter, die war alt 63 Johr, und ist verschieden im 1514 Johr am Erchtag vor der Kreuzwochen, (16. Mai,) um zwei gen Nacht.«

Wenn aber die Aufschrift erst, vielleicht bei der Nachricht vom Tode Raffaels gemacht wurde, die Jahreszahl sich also auf die Zeit der Übersendung bezieht, ist dann nicht ein Irrtum Dürers möglich? Er war sicherlich im Besitze von zahlreichen Skizzen anderer Künstler, hatte sich aber wohl kaum mit kritischen Untersuchungen der Handschrift befafst, so dafs ihm ein solcher Irrtum, in dem tüchtige zunftmäfsige Kunsthistoriker nach ihm so lange verharrten, wohl passieren konnte. Wir brauchen also nicht einmal an Täuschung seitens des vermeintlichen Überbringers zu denken.

Nürnberg. F. Fuhse.

Der Tisch des Sigmund Schleicher und der Regina Rehlingen.

Aus der Versteigerung des Museums August Riedinger in Augsburg kam ein interessanter Tisch in das germanische Museum. Der Tisch ruht auf vier durch eine kreisförmige Fufsbank verbundenen Füfsen, welche über einem mit Blättern gezierten Sockelgliede als gewundene Baumäste gestaltet sind. An den Leisten, welche die Füfse oben zusammenhalten, ist einiges erneuert.

Die Platte ist rund und hat einen Durchmesser von 1,615 m. Sie ist aus radial gerichteten, keilförmig zugeschnittenen Fichtenbrettern zusammengesetzt, welche durch sechs untergelegte Randbretter und zwischen diesen durch einen

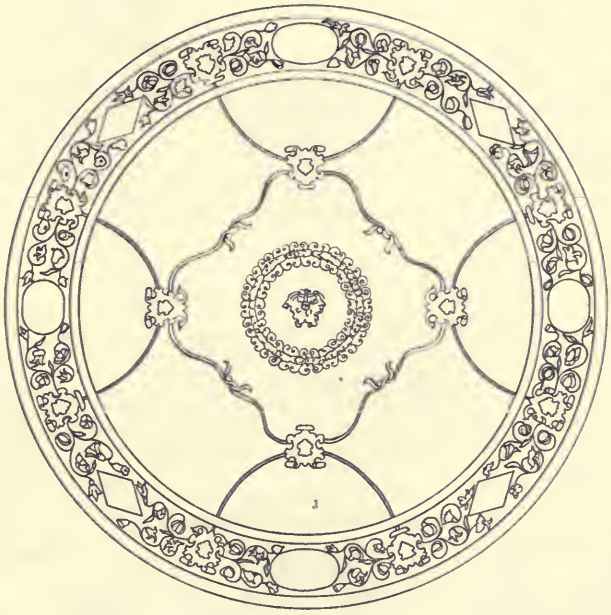


Fig. 1. Gesamtansicht der Tischplatte. 1/20.

Rost von senkrecht sich kreuzenden Latten zusammengehalten werden. Die Platte ist oben mit radial angeordneten Birnbaumfournieren belegt und mit Intarsien geschmückt (Fig. 1). Den Inhalt der Intarsien bilden Wappen, welche von Ornamenten umgeben und durch solche verbunden sind. Die Wappen sind in Bein graviert. In der Mitte steht das Allianzwappen der Familien Schleicher und Rehlingen (Fig. 2), dabei auf einem Spruchband die Namen Sigmund Schleicher und Regina Rehlingerin. Der letztere Name ist sehr inkorrekt REGLINIG REIINEREN geschrieben. Die Richtigkeit obiger Lesung wird unten bewiesen werden. Das Wappen steht auf einem Grunde von dunklem Holze und ist mit einem Lorbeerkranze aus Bein umgeben. In der Mitte zwischen diesem Kranze und dem ornamentirten Rande sind die Wappen der Familien Schleicher, Baldinger, Rehlingen und Roth angeordnet. Sie stehen auf Kartuschen von dunkelgebeiztem Holz, welche durch Zweige unter sich und

mit den Wappen des Randes verbunden sind. Der Rand (Fig. 3) enthält acht Wappen, die gleichfalls auf Kartuschen stehen. Von den Kartuschen laufen Pflanzenornamente aus. Zwischen je zwei Ornamentgruppen sind ovale und rautenförmige Stücke bunten Marmors eingelegt. Der Grund des Randes ist Eschenholz. Die Einlagen sind gemefsert, d. h. die einzelnen Holzstücke sind nicht mit der Säge aus zwei übereinandergelegten Hölzern ausgesägt, sondern

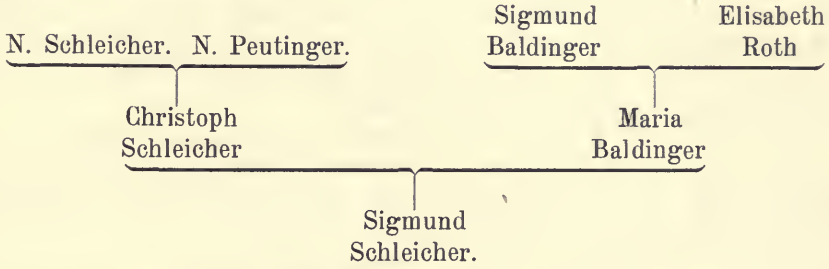
Fig. 2. Mittlerer Teil der Platte. 1/5.

Fig. 3.
Ornament und Wappen vom Rand der Platte. 1/5.

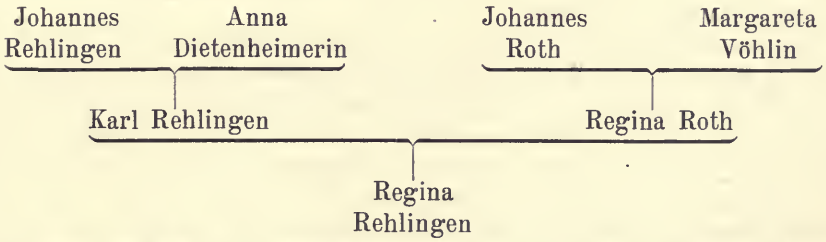
durch Zuschneiden mit dem Messer in die aus dem Grunde ausgeschnittene Zeichnung eingepafst. Das Verfahren hat den Vorzug, dafs die Richtung der Holzfasern mehr der Zeichnung angepafst werden kann, welch letztere dadurch lebendiger wird, und es gewährt überdies der Individualität des ausführenden Künstlers freieren Spielraum als die mechanische Arbeit mit der Säge.

Die Ausführung der Einlagen ist gut, doch nicht hervorragend, dagegen ist die Gesamtwirkung der Platte in Zeichnung und Farbe eine sehr schöne Die Erhaltung ist eine ziemlich gute.

Zeit und Ort der Herstellung ergeben sich aus den auf dem Tische angebrachten Wappen. Zunächst gestattet das in der Milte befindliche Allianzwappen mit seiner Aufschrift den Schlufs, dafs der Tisch für Sigmund Schleicher und Regina, seine Hausfrau, eine geborene Rehlingerin, gefertigt ist. Aufser den beiden mittleren enthält der Tisch noch 12 weitere Wappen. Die Wappen sind die der Familien Schleicher, Rehlingen, Baldinger, Peutinger, Roth, Dietenheim und Vöhlin, es kommen also einige mehrfach vor und zwar findet sich jedes der in der Mitte der Platte vereinigten Wappen in dem von ihm ausgehenden heraldisch rechten Zweige im inneren und im äufseren Kreise wieder, ferner wiederholen sich die im inneren Kreise links stehenden Wappen bei der Teilung der linken Zweige im äufseren Kreise rechts. Wir haben also hier die Ahnentafeln des Sigmund Schleicher und der Regina Rehlingen vor uns. Die des Sigmund Schleicher ist:



Die der Regina Rehlingen:



Es sind mit Ausnahme der Peutinger ausschliefslich Ulmische Familien, welche in beiden Ahnentafeln vorkommen.

Die Familie Schleicher gehört nicht zu den alten Ulmischen Patriziergeschlechtern. Sie wird um 1400 erwähnt, aber in dem Verzeichnis der Ulmischen Geschlechter von 1430 in Marchthalers Ulmischer Chronik (Manuscript des germanischen Museums Nr. 78408 S. 146 ff. vgl. Michael Praun, Beschreibung der adeligen und erbarn Geschlechter 1667 S. 66) finden sie sich nicht. Praun nennt neben den adeligen Patriziern auch noch andere gute Familien in Ulm, welche eines ansehnlichen, alten Herkommens sind, darunter die Schleicher, über die er S. 94 bemerkt, dafs sie auch ihre aldeligen Privilegia in optima forma hatten und sich jederzeit unter die adeligen Geschlechter verheiratet haben. Der Adel wurde indefs dem Anton, Niklas, Jakob, Chriftoph, Hieronymus Christoph, Georg, Wilhelm und Marquardt den Schleichern, Gebrüdern und Vettern, wie ihren ehelichen Leibeserben erst am 16. Juni 1568 von Maximilian II. verliehen (G. A. Will, Nürnbergische Münzbelustigungen III. S. 237). Im 15. Jahrhundert finden wir Glieder der Familie als Zunftmeister der Weber im Rat.

Daniel, Hieronymus Georg und Franz Schleicher hatten sich nach 1530 mit Martin Scheler, der in Como die Sammtwirkerei gelernt und 1515 in Ulm eingeführt hatte, verbunden. Die Gesellschaft löste sich aber bald wieder auf und die Schleicher errichteten eine eigene Wirkerei. Eine interessante Notiz über diese Vorgänge findet sich bei Marchthaler S. 280, 281, Später trieben die Schleicher den Leinwandhandel.

1680 finden wir in der Liste derer, die zur Bürgerstube Zutritt haben (Marchthaler S. 178), Herrn Sigmund Schleicher des Rats und Herrn Hieronymus Schleicher utr. jur. Dr. Gebrüder, haben 2 Herrn Hanns (recte Karl) Rehlingers Töchter zur Ehe . . . gehabt.«

Dieser Sigmund Schleicher ist der, dessen Wappen die Mitte des Tisches ziert. Nach Weyermann (Neue hist. biogr. artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern aus der vormaligen Reichsstadt Ulm, Fortsetzung S. 481) ist er geboren am 1. November 1560 kam 1604 in den Rat, wurde 1613 Zeugherr, 1615 Hospitalherr, 1616 Pfleger des Klosters Söflingen, 1617 Stättrechner und starb am 13. Februar 1631. Als Bevollmächtigter der Stadt war er mit seinem Bruder Hieronymus mehrfach auswärts thätig.

Dafs er mit einer Rehlingen verheiratet war, geht aus obiger Notiz, wie aus dem Stammbaum der Rehlingen bei Bucelinus Germania . . . sacra et profana II. III 206 hervor und wird bestätigt durch zwei Einträge eines Manuscriptes der Ulmer Stadtbibliothek 6350. Heirats- und Sterbefälle Ulmischer Familien, deren Mitteilung ich Herrn Professor Heyberger in Ulm verdanke. 1611 Sigmund Schleicher, uxor . . . Rehlingen. — 1651 Regina Rehlinger des Sigmund Schleichers Witib gest. 13. Dezember 1651.

Sigmund Schleichers Vater war Christoph Schleicher, der sich unter den von Kaiser Maximilian 1568 Geadelten befunden hatte. Über ihn, seinen Vater und seine Mutter, eine geborene Peutinger, konnte ich in den mir zugänglichen Quellen keine nähern Aufschlüsse finden. Seine Frau war Maria Baldinger Tochter des Sigmund Baldinger und seiner Hausfrau Elisabeth, einer geborenen Roth. Letztere ist in der Ahnenreihe des Sigmund Schleicher die erste, welche dem alten Ulmischen Patriziat angehörte. Sigmund Baldinger, der zuvor in Nürnberg gewohnt hatte, war 1548 durch Vermittelung des Hans Roth, dessen Schwester er geheiratet hatte, Bürger von Ulm geworden (Weyermann Fortsetzung S. 12). Die Familie stammt nach Michael Praun, Adliche und ehrbare Geschlechter S. 91, aus Bayern. Sie sind unter den Ulmischen Familien, welche sich 1532 von Kaiser Karl V. ihre alten Adelsprivilegien bestätigen liefsen, damit ihnen das Bürgerrecht in der Stadt Ulm an ihrem Adel keinen Nachteil bringe und ihrem alten Turnieradel nicht schädlich sein solle.

Die Familie Rehlingen, der Sigmund Schleichers Hausfrau Regina angehörte, zählte zu dem bayerischen Landadel. Ihr Stammsitz war das Schlofs Scherneck mit der Herrschaft Rehlingen nördlich von Augsburg. Greinwald Rehlingen schlofs 1300 mit der Stadt Augsburg ein Bündnis, vermöge dessen er der Stadt seine Schlösser öffnete und dagegen sich ausbedingte, in Augsburg wohnen zu dürfen. Drei seiner Söhne verheirateten sich mit Augsburger Bürgerstöchtern und wurden Bürger von Augsburg. Seitdem zählte die Familie zum Augsburger Patriziat. Johannes Rehlingen verheiratete sich 1503 mit Anna, der letzten Dietenheimerin. Er ist der Stifter der Linien von Radau und Horgau,

welche ihr Wappen mit dem Dietenheimerischen vermehrten. Daher finden wir im äufseren Kreis die Wappen der Rehlingen und Dietenheimer getrennt, im Innern und in der Mitte vereinigt. Dieser Johannes Rehlingen ist der Grofsvater der Regina. Er war Dr. juris und trat 1511 als Ratsadvokat in den Dienst der Stadt Ulm. Sein Sohn Karl, welcher sich 1551 oder 1557 (Bucelinus II, III. gibt S. 206 erstere, S. 221 letztere Jahreszahl) mit Regina Roth verheiratete, wurde 1553 in die adelige Gesellschaft der Stadt Ulm aufgenommen. Seine beiden Töchter Anna und Regina waren mit den Brüdern Hieronymus und Sigismund Schleicher verheiratet.

Die Familie Roth, der Reginas Mutter angehörte, ist eine von den alten Ulmischen Patrizierfamilien. Sie findet sich in dem Verzeichnis von 1430, aber schon im 13. Jahrhundert war die Familie in Ulm. Sie hat 1372 die Spitalkirche zum Heiligen Geist gestiftet. Johannes Roth, der Vater der Regina, war verheiratet mit Margareta Vöhlin, deren Familie, wie die Rehlingen, 1553 in das Ulmer Patriziat aufgenommen wurde. Er war ein jüngerer Bruder der Elisabetha Roth, des Sigmund Baldingers Hausfrau. Mit ihrem Vater Conrad Roth ist also in der Ahnenreihe der Descendenten des Sigmund Schleicher der erste Ahnenverlust eingetreten.

Aus unserer Untersuchung ergibt sich mit grofser Wahrscheinlichkeit, dafs der Tisch im Jahre 1611 in Ulm gefertigt worden ist. Zu dieser Konstatierung hätte es freilich des ausgedehnten genealogischen Apparates nicht bedurft; wenn aber der aufmerksame Beschauer in der Anordnung der Wappen eine gewisse Gesetzmäfsigkeit wahrnimmt, wenn er bemerkt, wie zwei getrennte Wappen — Rehlingen und Dietenheim — des äufseren Kreises im Inneren vereinigt sind, so fühlt er sich angeregt dem Zusammenhange dieser Erscheinungen, der Geschichte der Familien und der Träger der einzelnen Wappen nachzuforschen. Es sind keine grofsen Namen, die uns hier begegnen, aber sie gehören tüchtigen Bürgern der alten Reichsstadt an. Indem wir ihren Schicksalen nachforschen, lernen wir ein Stück Städteleben des 16. Jahrhunderts kennen, wir sehen sie thätig im Handel und Wandel, im Rate der Stadt und auswärts, wie auch in ihrer Geselligkeit in der Bürgerstube, wo David Schleicher 1587 von Jakob Ott während des Spiels erstochen wurde.

So erzählen uns die Wappen auf dem Tische gar manches, dem wir noch heute gerne lauschen; = wie vielmehr mochten sie den Besitzern, für die der Tisch gefertigt wurde und deren Kindern sagen. Die beiden Ahnenreihen sind bis zu den Grofseltern geführt, so weit als insgemein die persönliche Berührung des Menschen mit seinen Ahnen zurückreicht. Dem Sigmund Schleicher und seiner Hausfrau Regina mochte beim Anblick der Wappen das Bild der Eltern und Grofseltern vor die Seele treten und frohe und ernste Erinnerungen vergangener Tage mit sich bringen.

Nürnberg. Gustav von Bezold.

Eine langobardische Elfenbeinpyxis im Germanischen Museum.

Nachdem die Wissenschaft das Material des frühmittelalterlichen Kunstschaffens einigermafsen gesammelt sowie nach seiner ikonographischen Unterscheidung und den Stoffkreisen durchgearbeitet hatte, fing sie seit kurzem an, für die frühmittelalterliche Kunst auch die Arbeitsmethode der späteren Perioden anzuwenden. Man begann, die einzelnen Kunstzweige mit Betonung der Technik als bestimmenden und unterscheidenden Momentes zusammenzustellen; grofse allgemeine landschaftliche Gruppen wurden konstatiert, und in diesen wieder kleinere lokale Kreise aus der erdrückenden Fülle ausgeschieden und vereint einer wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen. So ergaben sich Schulindicien und -Unterschiede, die Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen wurden klargelegt und es wurde Licht geworfen auf den künstlerischen Verkehr verschiedener Gruppen.

Zuerst begann man hier mit den Miniaturen. Clemen und Schlosser suchten die Fuldaer Schreibschule der karolingischen Zeit zu fixieren, das ganze Material der karolingischen Buchmalerei stellte Janitschek nach Schulen zusammen in der grofsen von der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde veranstalteten Publikation der Adahandschrift. Auf die Reichenauer Schule richtete sich die Untersuchung v. Oechelhäuser's über die Miniaturen der Heidelberger Universitätsbibliothek. Voege hat für die ottonische Zeit eine grofse gemeinsame Handschriftengruppe konstatiert, die er in Köln (Domkloster) lokalisiert. Auch für andere Lokalgruppen sind in neuerer und neuester Zeit verschiedene Publikationen zu verzeichnen.

Die Elfenbeinschnitzereien auf diese Weise zusammenzustellen, sind erst sehr summarische Versuche gemacht worden. Und doch wäre eine solche Arbeit äufserst wichtig, da wir für manche Zeiten, wo Denkmäler der grofsen Statuarik fehlen, allein auf die Elfenbeine angewiesen sind, um das plastische Vermögen der betr. Zeit zu beurteilen. Eine Vereinigung ist hier vorzunehmen mit Hülfe von durch Technik und ikonographischen Typenvorrat bedingten Schulspecimina und von andern zufälligen Anhaltspunkten (historische Notizen, Inschriften, Zusammenhang mit einem lokalisierten Codex, Verwandtschaft mit Mosaiken, Architekturteilen und andern Werken der Plastik). Dafs man sich auf diese Mosaiken etc. als Vergleiche berufen kann, ist darin begründet, dafs die Elfenbeinplastik von dem Augenblicke an, wo man aufhörte, immer und immer wieder die altchristlichen und antiken Diptychen, Platten und Pyxiden zu kopieren und zu reproduzieren, wo diese Vorbilder in der Reihe der Nachahmungen allmählich verblafsten, sich genötigt sah, bei verwandten Kunstzweigen Anleihen zu machen. Eine kurze Zusammenstellung der verschiedenen Elfenbeinarbeiten der altchristlichen Zeit und des früheren Mittelalters findet sich in dem von E. aus'm Weerth und von F. X. Kraus verfafsten Artikel »Elfenbein« in Kraus' Realencyclopädie der christlichen Altertümer (Freiburg i. B. 1882. Bd. I. S. 399 ff.). Aus'm Weerth konstatierte damals für sämtliche Elfenbeinarbeiten, von den römischen Diptychen an bis zum Ende des 11. Jahrhunderts mindestens 6 Hauptschulen, die römisch-altchristliche Schule, die byzantinische Schule, sodann im 7. Jahrhundert »eine von byzantinischen Einflüssen nicht freie, aber doch selbständige oberitalienische

Langobardische Elfenbeinpyxis im germanischen Museum.

Schule«[1]), dann im 8.—10. Jahrhundert Elfenbeine, die sich in Metz und Trier lokalisieren lassen, sowie Werke aus Lorscher und Hildesheimer Werkstätten.

Selbstverständlich lassen sich aus diesen grofsen Gruppen kleinere spezifisch lokale ausscheiden, sowie neue konstatieren. Clemen hat in seiner Abhandlung über merovingische und karolingische Plastik[2]) den ersten Versuch gemacht, die diesseits der Alpen so häufig gefundenen und in vielen Museen und Privatsammlungen vertretenen altchristlichen italienischen Pyxiden von den französischen Pyxiden, die Nachbildungen jener sind, zu unterscheiden. Ferner erhielt die von Aus'm Weerth bereits angedeutete Metzer Schule durch die Forschungen Kraus'[3]), Voeges[4]), Clemens[5]) und Webers[6]) festere Gestalt und hellere Beleuchtung.

Über andere Gruppen aus karolingischer Zeit, darunter eine allgemeine rheinische, eine süddeutsche, eine österreichische[7]) vergleiche man Clemens obengenannte Arbeit.

Bei dem hohen Wert der Elfenbeine für die frühmittelalterliche Kunstgeschichte, sowie in Rücksicht auf den Umstand, dafs viele Objekte dieser Technik im Privatbesitze sind, ist es sehr zu wünschen, dafs das so lange ersehnte Corpus der früheren Elfenbeine endlich in Angriff genommen werde, zumal da Aus'm Weerths längst schon versprochenes Werk nicht publiziert zu werden scheint. Das einzige umfassende Handbuch für den, der über Elfenbeine arbeitet, Westwoods Fictile ivories London 1876 ist eigentlich nur ein Katalog der allerdings sehr reichhaltigen Abgufssammlung im South Kensington Museum und kann deshalb nicht vollständig sein; die in chronologischer Ordnung angehängten Notizen über andere Elfenbeine sind zum Teil äufserst flüchtig und ungenau.

Die Originale des South Kensington Museum behandelt der vorzügliche und mit photographischen Abbildungen versehene Katalog von William Maskell, sowie ein Auszug daraus von demselben Verfasser (South Kensington Museum Art Handbooks. Edited by W. Maskell. Nr. 2. Ivories ancient and mediaeval. 1875).

Für die altchristlichen Elfenbeine ist jetzt noch äufserst brauchbar Ant. Francisci Gorii thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum.

---

1) Hier läfst sich wieder eine vom Ende des 6. bis zum Ende des 8. Jahrhunderts nachweisbare umfassende r a v e n n a t i s c h e Schule ausscheiden, wie ich demnächst an anderem Orte nachweisen werde.

2) Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft LXXXXII. Bonn 1892. S. 108 ff.

3) Kraus, Kunst- und Altertum in Elsafs-Lothringen III, 580 ff.

4) Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrhunderts S. 114 ff.

5) a. a. O. S. 125 ff.

6) Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894. S. 19 ff.

7) Vgl. die prachtvolle, ganz klassische Platte mit der Darstellung des Papstes Gregorius im Kloster Heiligenkreuz, die sogar infolge ihrer klassischen Schönheit ins 6. Jahrhundert zurückversetzt wurde (Essenwein im Organ für christl. Kunst 1861 S. 53 auf Grund des »grofsen Stils, der sorgfältigen Ausführung, der reinen Architektur, der Auffassung der Figuren, des Stils der Gesichter insbesonders, der ganz spätrömisch ist.«) Andere versetzen die Tafel ins 12. Jahrhundert, am richtigsten wohl Clemen (a. a. O. S. 133), der sie ins ausgehende 10. Jahrhundert setzt, aber noch als total karolingisch beeinflufst bezeichnet.

Accesere Jo. Baptistae Passerii additamenta et praefationes. 3 volumina 1759. Ferner Jo. Bapt. Passerii in monumenta sacra eburnea a Gorio in IV. huius operis partem reservata expositiones a. 1759. Ferner erwähne ich noch als wichtige und verdienstliche Arbeiten von F. Pulszky Catalogue of the Fejérváry Ivories 1856 (jetzt im Museum Mayer zu Liverpool), sowie die genaue und reichausgestattete Publikation der Elfenbeine aus der Sammlung Spitzer, welche Alfred Darcel besorgte; letztere Arbeit ist um so wichtiger, als kurz darauf diese einzig dastehende Privatsammlung in alle Winde zerstreut wurde.

Endlich erwähne ich noch die grofsartige Sammlung von Gipsabgüssen der meisten Elfenbeine (die allerdings durch den gegenseitigen Austausch der einzelnen Museen noch bedeutend vergröfsert werden könnte), welche die Arundel-Society veröffentlichte[8]).

Die im Folgenden veröffentlichte runde Pyxis[9]) des Germanischen Nationalmuseums (K. P. 710) wurde im Jahre 1890 von dem Antiquitätenhändler Julius Böhler in München erworben und stammt nach dessen Angabe aus einem Kloster im Kanton Schwyz. Die Pyxis ist 8,5 cm hoch, der untere Durchmesser beträgt ebenfalls 8,5 cm, der obere 8,4 cm. Die obere Rundung ist jetzt etwas oval gedrückt. Das ganze Gefäfs ist aus einem Abschnitte eines Elephantenzahns gefertigt. Ursprünglich war wohl ein Deckel aufgelegt, wie eine oben etwas eingelassene Einkerbung beweist. Zwei innerhalb des breiten Ornamentstreifens eingelassene runde Vertiefungen scheinen als Lager für einen Griff funktioniert zu haben. Später hat man das ursprünglich als Weihwasserkesselchen verwendete Gefäfs durch einen Verschlufsdeckel zu einem andern kirchlichen Zwecke umgestaltet. Oberhalb des thronenden Christus und des Evangelisten auf seiner linken Seite wurde zu diesem Zwecke das Ornament zum Teil vernichtet und mit 2 Kupfernägeln ein Kupferplättchen, von dem noch ein kleiner Teil an dem einen Nagel hängt, als Halt für den Falz befestigt. Spuren und Löcher von andern Nägeln sind noch auf derselben Seite, sowie gegenüber, wo der Deckelverschlufs war, erhalten. Die Form des Gefäfses geht aus der Abbildung hervor[9]). Oben legt sich ein schmales Ornamentband herum, dessen Glieder gebildet werden durch je zwei konzentrische Ringe mit einem Punkt in der Mitte und ein schmales Oblong, offenbar eine unverstandene Nachahmung des Eierstabs. Wir finden dasselbe Ornament auf langobardischen Werken auch sonst wieder. Ein schmaler Reif trennt dieses Band von dem unter ihm liegenden breiteren, das zugleich die Einschneidung des Gefäfses bildet. Ein ziemlich gut ausgeführter breiter Rankenfries (Akanthus) mit doppelten Querbändern am Ansatzpunkte der einzelnen Blätter (Andeutung der Alveole) spricht ebenfalls für langobardische Herkunft (vgl. unten).

Unter diesem Akanthusband erblicken wir eine rings herumgehende Arkadenreihe, zusammengesetzt aus 11 Säulen. Unter den Bogen der Arkatur befindet sich je eine Figur, teils stehend, teils sitzend. Beginnen wir mit dem Hauptbilde, einer majestas domini. Christus sitzt ganz en face auf einem nicht sichtbaren Stuhle. Die Beine sind breit auseinandergenommen, ihre Stellung

8) Wyatt Notices of sculpture in ivory and Oldfield A catalogue of specimens of ancient ivory carvings London Arundel-Society 1856.

9) Die Abbildung folgt mit dem Schlufs des Artikels im nächsten Heft.

spricht sich durch die Faltung des Gewandes deutlich aus, ebenso sind die Kniescheiben deutlich markiert. Der unbärtige Erlöser trägt einen breitconturierten Kreuznimbus und hat die rechte Hand mit ausgestrecktem Daumen, Zeige- und Mittelfinger erhoben, die linke Hand stemmt eine längliche Schrifttafel auf das Knie. Die Füfse sind nackt, die Kleidung ist die ziemlich unverstandene antike (lange Ärmeltunika mit verzierten Säumen, sowie ein Pallium, das die rechte Schulter freiläfst, also ἐξωμίς). In den beiden Bogen zu den Seiten Christi steht je eine nimbierte unbärtige Figur ganz en face im langen Gewande mit nackten Füfsen. Vor Brust und Leib halten sie ein grofses offenes Buch mit buchstabenähnlichen Zeichen. Es sind offenbar Evangelisten dargestellt.

Von dem Evangelisten auf der linken Seite Christi aus weitergehend erblicken wir einen unbärtigen König mit dreiteiliger Krone und nackten Füfsen en face dastehend. Sein Gewand ist am Halse dreieckig ausgeschnitten. In der rechten Hand hält er ein Aspergillum, das die linke Hand unterstützend von unten ergreift.

Im folgenden Bogen sitzt nach rechts auf einem hochbeinigen Stuhle mit niederer Lehne etwas nach vorne gebeugt eine männliche Figur[10]); die rechte Hand trägt einen Stab mit knopfartigem Ansatze oben, die linke Hand ist etwas erhoben, wie zum Redegestus. Die Füfse ruhen auf einem dreibeinigen Schemel.

Die drei nächsten Figuren sind als eine zusammengehörige Gruppe zu betrachten. Nach rechts geht im ersten Bogen ein geflügelter, nimbierter Engel mit langem Gewande, die Füfse offenbar in kurzen Schuhen steckend. Der Körper ist vollständig verdreht. Der linke Arm und die linke Hand greifen über den Körper hinweg nach hinten; die Hand hält einen kurzen Stab. Die rechte Hand ist nach links gegen Maria im folgenden Bogen, zum Zeichen der Verkündigung, erhoben. Maria selbst, nach rechts gehend, sieht zurück zu dem Engel. Sie trägt ein über der Stirn doppelt gefaltetes Kopftuch und ist nimbiert. Die linke Hand hält die Kunkel in Schulterhöhe erhoben, die herabhängende rechte Hand hält die Spindel. Von der anderen Seite her kommt auf Maria zu eine nimbierte Gestalt, mit beiden Händen ein Gefäfs haltend, das sie offenbar der Madonna anbieten will.

Es folgt dann ein nach rechts gehender König, dessen Krone ähnlich ist der des sitzenden Königs. Seine linke Hand hält einen Stab, dessen Knopf ein dreiteiliges Blatt als Bekrönung hat. Den Reigen schliefst eine männliche Figur, ebenfalls mit einem Aspergill, er trägt eine runde, kappenartige Kopfbedeckung. Den unteren Rand der Pyxis schliefst ein schmales Akanthusband.

Was nun die Technik anbetrifft, so sieht man deutlich, dafs dem Schnitzer für die Ornamentbänder noch ganz gute Vorbilder in demselben Material zur Verfügung standen; dementsprechend sind diese Partien auch ganz gut und vernünftig gelungen. Anders dagegen die Architektur und die Personen des Mittelfrieses. Die Säulen der Arkaden haben vollkommen das Aussehen von Bretterpfosten, sind also rein im Flächenstile gehalten; die Fähigkeit, solche Details plastisch herauszuarbeiten, ist diesem Künstler ebenso abhanden ge-

10) Ob die Figur eine fünfteilige niedrige Krone trägt oder ob die Haare in dieser Weise angeordnet sind, kann nicht genau bestimmt werden.

kommen, wie vielen Miniatoren der ausgehenden altchristlichen Kunstära (vgl. die feinsinnigen Bemerkungen Wickhoffs über eine altchristliche Handschrift in Wien (Hofbibl. 847): Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XIV, S. 206 ff.). Die Basis der Säulen wird gebildet durch ein einfaches umgekehrtes Akanthuskapitell; die Säulen selbst — wenn man überhaupt von solchen reden kann — zeigen an beiden Rändern eine Längsriefung, in der Mitte zieht sich von unten nach oben eine Reihe von eingelassenen Punkten. Eine dünne Platte trägt ein akanthusähnliches Kapitell. Die direkt aufsitzenden einfachen runden Arkadenbögen zeigen oben eine einfache Einrippung; in den Bogenzwickeln sitzt je ein dreiteiliges Blatt.

Was die menschlichen Figuren anbetrifft, so ergiebt sich sofort, abgesehen davon, dafs verschiedene derselben in der Körperhaltung ganz verdreht und unverstanden sind — z. B. Körperbau en face und Füfse in Profil, bekanntlich ja ein spezifisches Charakteristikum der irischen Buchmalerei —, eine vollständige Unfähigkeit in der Bildung des Gesichtsausdruckes, der Körperproportionalität und der Gewandbehandlung (Struktur und Faltenwurf). Die Figuren selbst sind in flachem Relief behandelt. Die kleinlich behandelten Falten der Gewänder sind trotz des Flachreliefs ziemlich tief[11]) eingegraben. Wir finden wieder die stark eingebohrten Punkte wie auf den Säulen, ferner dicht neben einander liegende kurze Striche (z. B. bei der der Madonna einen Gegenstand offerierenden Figur rechts neben dieser). Die auf diese Figur nach rechts folgende mit dem Stabe in der Hand hat ein Gewandmuster, das gebildet wird durch kleine eingelassene Halbmonde. Die Falten und sonstige Gewanddetails sind charakterisiert durch derbe Striche. Die Hände sind meist zu grofs. Die beiden Evangelisten zu Seiten Christi sehen infolge der Unfähigkeit des Schnitzers, die Verkürzung der stehenden Füfse zum Ausdrucke zu bringen, aus, als ob sie auf den Fufsspitzen ständen. Die Köpfe sind grofse Langköpfe mit grofsen Glotzaugen, ein unter den Augen befindlicher halbkreisförmiger Strich läfst die Backenknochen stark hervortreten. Die Pupillen sind stark herausgearbeitet. Die Haarbehandlung ist plump und breit und läfst manchen Kopf wie mit einer Perücke bekleidet erscheinen. Ich kann mich diesen Köpfen gegenüber nicht des Eindrucks erwehren, den auch die unserer Pyxis zeitlich und stilistisch nahestehenden Figuren des Pemonaltars zu Cividale (gegen 750) auf M. G. Zimmermann[12]) machten: sie zeigen germanischen Typus.

Eine kritische Vergleichung unserer Pyxis, die wohl als das einzige bisher bekannte langobardische Kunstwerk in Elfenbein anzusehen ist, mit den übrigen Erzeugnissen langobardischer Kunstübung, sowie eine Untersuchung des anscheinend aus ganz disparaten Elementen zusammengesetzten Bilderfrieses, wird, verbunden mit genauen Abbildungen des Gefäfses, im nächsten Hefte der »Mitteilungen« folgen.

Nürnberg. Edmund Braun.

---

11) Dasselbe technische Moment zeigen die ravennatischen Elfenbeine des 7. und 8. Jahrhunderts, vgl. Clemen a. a. O. S. 117, wo er einige Vertreter dieser Gruppe bespricht.

12) Vortrag, gehalten auf dem Kunsthistor. Kongrefs zu Köln über »Die Spuren der Langobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrhunderts«. Beilage zur Allgem. Ztg. Nr. 232, 1894, S. 4.

Eine langobardische Elfenbeinpyxis im Germanischen Museum.

(Mit einer Lichtdrucktafel.)

II.

Das ganze Material der aus den ersten Jahrhunderten erhaltenen Pyxiden läfst sich in zwei Hauptgruppen scheiden: einerseits die klassisch-römischen (heidnischen) Gefäfse und die an diese sich anschliefsenden Nachahmungen aus späterer Zeit, andererseits die altchristlich-italienischen Pyxiden, die auf dem Mantel hauptsächlich mit Scenen aus dem Bilderkreis der Testamente geschmückt sind. Dieser zweiten altchristlichen Gruppe schliefsen sich an die späteren italienischen sowie die nordalpinen Pyxiden, die inhaltlich von jenen fast vollständig abhängig sind, technisch dagegen weit hinter ihnen zurückstehen.

Die heidnischen Pyxiden, wie z. B. in der früheren Sammlung Felix (Katalog 1886 von Heberle Nr. 319 mit Abb. eines Göttermahles), in Wien [13]) (k. k. Antikenkabinett 3.—4. Jahrh. bacchische Scene), Xanten [14]) (Domschatz von St. Viktor, spätrömische Arbeit des 5. Jahrh., Erkennung und Wegführung des Achilles von Skyros), Zürich [15]) (Sammlung der antiquar. Gesellschaft, Venus und Adonis 3. Jahrh.), Fabriano [16]) (Genf Possenti, die eine Pyxis mit Kämpfen zwischen Faunen und Menschen, die andere mit dem Urteil des Paris und dem Gastmahl bei Zeus mit der apfelwerfenden Eris, beide aus dem 3.—4. Jahrh.) und Wiesbaden [17]) (Museum, frühe Arbeit, Flufsgott (Nil) mit correspondierender weiblicher Figur), waren wohl das Vorbild für eine Reihe anderer Pyxiden, die nach Clemen (a. a. O. S. 112) zum gröfsten Teil französische Arbeiten des 7. Jahrh. sind und aus einer Schule hervorgegangen sind, welche neben heidnischen Gefäfsen ebenfalls christliche und zwar in noch viel ausgedehnterer Weise kopierte. Auf heidnische Pyxiden gehen zurück das Gefäfs mit einer Löwenjagd im Domschatz von Sens [18]) (Inv. 52. Löwenkampf), sowie dasjenige in der grofsherzogl. Kunstkammer zu Karlsruhe [19]) (bacchische Scene, das Gefäfs technisch mit der Pyxis zu Sens zusammenhängend).

Von diesen heidnischen Pyxiden scheidet sich eine grofse Gruppe inhaltlich ab, während sie technisch mit ihnen zusammen-, ja von ihnen abhängt. Es sind die altchristlichen und frühmittelalterlichen Pyxiden. Ikonographisch aufserordentlich bevorzugt sind von ihnen Darstellungen der Wunder Christi und besonders

---

13) Westwood. S. 271 No. 764 und S. 473. Sacken in den Mitteil. der k. k. Centralkommission, N. F. II. mit Abb. S. 42.

14) Westwood. S. 272. Clemen, Bonn Jahrb. Heft XCII. S. 112. Abb. Clemen, Kunstdenkmäler I, 3, Moers S. 128; aus'm Weerth, Tafel XVII., 1, Text I. S. 37. Bonn Jahrb. V. Tafel 7 und 8. Phot. Schmitz 3277.

15) Westwood. S. 281, Benndorf, Mitteil. der antiq. Gesellsch., Zürich XVII. 7, S. 140. Anz. f. schweiz. Altertumskunde 1889, S. 8; ebenda Abb.

16) Westwood. S. 375.

17) Westwood. S. 474. Nach demselben ist ein Abgufs der Pyxis im Mainzer Museum. Offenbar lehnt sich das Werk an die spätrömische Statuarik an.

18) Westwood. S. 271. Clemen a. a. O. S. 112. Abb. R. d. Fleury, La Messe Bd. V. p. 68 u. Cahier. Martin Nouveaux Mélanges Bd. ivoires etc. S. 15 u. 17. Arundel society Abgufs VI. 6. Sacken a. a. O. S. 45.

19) Marc Rosenberg. Die Kunstkammer im grofsherzogl. Residenzschlosse zu Karlsruhe, 1892. Tafel 3 mit kurzem Text. Die Angaben bei Westwood S. 441 sind ganz ungenau.

auch solche aus den Apokryphen, welche die Verkündigung und die Geburt Christi betreffen. An der Spitze dieser Gruppe steht ein vollendetes Kunstwerk, die klassisch schöne Pyxis aus der Moselgegend, jetzt in dem Berliner Museum [20]), (Nr. 427 der christl. Altertümer) mit dem lehrenden Christus in trono und den Aposteln; sie steht in engstem Zusammenhange mit der sepulchralen Plastik, ebenso wie die Pyxis im Dom zu Bobbio [21]). Es würde zu weit führen, die frühmittelalterlichen Pyxiden hier alle aufzuzählen. Ich verweise zu diesem Zwecke auf die allerdings nicht vollständigen Mitteilungen bei Clemen (a. a. O. S. 112), Westwood S. 272 f., Hahn [22]) u. a.

Bereits oben wurde erwähnt, dafs die Pyxis des germanischen Museums als das einzige bisher bekannte derartige langobardische Elfenbeinwerk anzusehen ist. Diptychen und einzelne Tafeln langobardischer Provenienz sind allerdings vorhanden und werden zum Vergleiche herangezogen. Langobardisch ist wohl die äufserst rohe Tafel [23]) des Kensington Museums Nr. 257 '67, 7—8. Jahrh., in ihren beiden Abteilungen die Taufe Christi im Jordan und die Predigt Johannes in der Wüste darstellend. Ferner das Diptychon von Rambona im Vatikanischen Museum, 9. Jahrh. in., mit der Kreuzigung, der Wölfin, Romulus und Remus, sowie der Madonna mit dem Kinde und Cherubim, drei Heiligen und einem fliegenden Engel, nach B. de Montault einer Personifikation der vier Elemente [24]). Endlich ist als eine sichere langobardische Elfenbeinarbeit zu bezeichnen die Pax des Herzogs Ursus [25]) mit der Kreuzigung Christi, im Capitelarchiv zu Cividale in Friaul, 8. Jahrh. Citieren wir die vor dem Originale niedergeschriebene etwas harte Charakteristik Eitelbergers: »Das Elfenbeinornament, welches diese Vorstellung (Crucifixus, Longinus, Stephaton, Maria, Johannes, Sol und Luna) einfafst, zeigt den Charakter des langobardischen Stils des achten Jahrhunderts, er ist gewissermafsen die lingua rustica ins Ornamentale übertragen. Gleichen Charakter haben die Kostüme, die Falten sind wie Streifen, die Porportionen des Körpers kurz, von Ausdruck in den Physiognomien kann man nicht reden.«

Selbstverständlich werden wir diese drei Arbeiten, in derselben Technik ausgeführt, als vornehmstes Beweismaterial anzuziehen haben. Aber der Cha-

---

20) Westwood. S. 272. Crämer, Christl. Kunstbl. 1895, S. 13 ff., Kugler, kl. Schrift. II.; 328, Kraus Realencycl. I. S. 67 u. 401, Schnaase III [2], 95, Bode Ital. Plastik S. 2, Kraus 2. Anfänge der christl. Kunst S. 122, Ficker Darstellungen d. Apostel S. 143, Pératé L'Archéol. chrétienne S. 344, Abb. Westwood a. a. O. (Photogr.!), Bode-Tschudi Katalog d. Originalskulpturen des Berliner Museums. Garrucci Tav. CCCCXL [1].

21) Westwood. S. 379. Kraus a. a. O. I. 401, 407.

22) Fünf Elfenbeingefäfse des frühesten Mittelalters, Hannover 1862. Mit 3 Tafeln.

23) Früher in der Sammlung Soltikoff (Nr. 14 des Katalogs von 1861), Abb. Labarte I [2]. S. 73. Westwood S. 114, Nr. 266. Maskell Description of-the ivories . . . . in the South Kensington Museum . . . . 1872, S. 101. Die Rückseite wurde in karol. Zeit mit zwei biblischen Scenen (Einzug in Jerusalem und Christus zu Tische bei Maria und Magdalena) versehen.

24) Abb. Gori III. tav. 22. Westwood Proc. Archaeol. Society of Oxford 3. Dez. 1862. Abb. der Kreuzigung, Westwood a. a. O. S. 56, der zweiten Tafel d'Agincourt, Sculpt. XII. 16. — Westwood a. a. O. S. 56 Nr. 127/8 S. 345. Barbier de Montault im Bulletin monumental XLVI. 1880, S. 333.

25) Westwood S. 380. Abb. Eitelberger, Jahrb. d. k. k. C. K. II. 1857, S. 246 und Lübke Gesch. d. d. Kunst, S. 12. Didron Annales archéol. XXVI. p. 143.

rakter einer so jungen, tastenden, noch viel Typisches enthaltenden Kunst, wie der langobardischen, gestattet auch den Vergleich mit den Objecten anderer Techniken; sowohl die Goldschmiedetechnik als die architektonischen Details bieten Vergleichsmomente. Selbstverständlich finden wir auch starke altchristliche Reminiszenzen, besonders ikonographischer Natur; sie wurden den Langobarden durch das Medium der ravennatischen Kunst vermittelt.

Gerade für die Technik der langobardischen Elfenbeine ist ein starker ravennatischer Einfluſs zu verzeichnen. Wählen wir zum Vergleiche ein besonders charakteristisches und sicheres ravennatisches Beispiel, die Cathedra Maximiani zu Ravenna. Dabei sehen wir auch, wie die flotte gediegene Technik der Ravennaten in der Hand des langobardischen Schnitzers verrohte: und doch sind die charakteristischen Elemente nicht verschwunden. In der rohen Arbeit erkennen wir die Züge der Originale. Es ist ja eine interessante kunstphysiologische Thatsache, daſs die Kunstprodukte von roheren Völkern — und als solche kann man doch sicher die Langobarden den Römern gegenüber betrachten — mit einer gewissen ängstlichen, allerdings derben, Naturtreue den Vorlagen nachgebildet sind.

Die Cathedra des Maximianus[26]) des 556 gestorbenen Erzbischofs von Ravenna (in der Sacristei der dortigen Kathedrale) ist leider bis jetzt weder genau wissenschaftlich beschrieben, noch existiert eine stilistisch getreue Publikation sämtlicher Tafeln. Jedenfalls weist der Schmuck der Tafeln, ebenso wie die ganze, einen stark individuellen Charakter zeigende, ravennatische Kunst mehr auf altchristlich-römische Vorbilder hin, wenn auch »byzantinische Einflüsse« hier nicht zu leugnen sind. Daſs die reiche Ornamentik des Stuhls auf »die Skulpturen der Sophienkirche zurückgeht«, wie aus'm Weerth (in Kraus Realencyclop. I. S. 401) will, ist meines Erachtens in dieser Fassung viel zu energisch zu Gunsten einer starken byzantinischen Beeinflussung gesprochen.

Die ravennatischen Schnitzereien am Maximiansstuhl, die offenbar auf verschiedene Hände zurückgehen, sind in einer frischen, flotten, beinahe möchte man sagen, impressionsistischen Technik ausgeführt. Kurze, tiefe energisch ausgeführte Striche charakterisieren die Gewandfalten. Die Gesichter sind mit derber, etwas flüchtiger Art ausgeführt. Unter der stark gewölbten Stirne liegen unter den vorgebauten Brauen die Augen mit schweren gesenkten Oberlidern. Kräftig sitzt der Kopf mit dem kurzen Halse auf dem gedrungenen Körper. Die Haare zeigen bei leiser Stilisierung eine gewisse, manchmal sogar übertriebene Sorgfältigkeit der Ausführung.

---

26) Eine Zusammenstellung der Literatur der Abbildungen möge hier folgen. Westwood S. 31 ff. Nr. 85—89. Mit photogr. Abbildung der Platte: Joseph von seinen Brüdern verkauft. Garrucci VI tavv. 414—422. Du Sommerard Atlas V und VII Ie série pl. XI. Phot. Ricci. Dahn, Urgeschichte der germanischen und romanischen Völker (Onken, Allgem. Gesch. II²), I S. 326. Weiss, Kostümkunde II S. 152 Fig. 73. Von Zahns Jahrb. I. 1868. S. 176 ff. Schnaase III² S. 219 f. R. d. Fleury, La Messe II. Tafel CLIV, CLV. Text S. 164.

In der Esposizione storica d'arte industriele in Mailand 1874 waren aus dem Besitze des Marchese Trotti ebenda 2 Tafeln ausgestellt, die ebenfalls von der Cathedra stammen; sie stellen dar den Einzug in Jerusalem und die apokryphe Darstellung der Salome mit der verdorrten Hand. Katalog der Ausstellung S. 178 No. 42. Photogr. von S. Rossi Nr. 111 und 112.

Ähnliche technische Einzelheiten zeigt — allergings bedeutend verroht und abgeschwächt — unsere Pyxis. Ein Zusammenhang zwischen ravennatischer und langobardischer Kunst ist übrigens infolge der historischen Verhältnisse so naheliegend, dafs das Fehlen eines solchen sehr überraschen würde.

Bereits oben sind wir zu dem Schlusse gekommen, dafs die Pyxis als Weihwasserkesselchen gedient hat. Über die Form der altchristlichen und frühmittelalterlichen Weihwassergefäfse vergleiche man Kraus, Realencycl. II. S. 979 f. und Otte, Handb. I[5]. S. 261 f. und 393 f., sowie Rohault de Fleury, La Messe V. S. 171 ff. Tafel CDXXVII f.

Kraus hat die Vermutung ausgesprochen, dafs einige der erhaltenen Elfenbeinpyxiden (so z. B. die schöne Berliner Pyxis von der Mosel) höchstwahrscheinlich als Weihwassergefäfse gedient haben könnten. Dasselbe scheint mir bei unserer Pyxis der Fall zu sein, denn nicht nur weisen die Spur eines henkelartigen Griffes, sondern auch die beiden männlichen Personen, welche Aspergille tragen, darauf hin. Jedenfalls ist es sicher, dafs ein solches vas lustrale (aspersorium etc.)[27]) auch aus Elfenbein gebildet wurde, wenn auch erst aus späterer Zeit sichere Belege vorhanden sind. Hier möge eine kleine Gruppe zusammengehöriger Weihwasserkesselchen genannt werden, die ebenso wie unser Gefäfs nicht zu alltäglichem Gebrauche bestimmt waren — das verhinderten schon die Gröfsenverhältnisse — sondern bei feierlichen Anlässen, »z. B. wenn beim Eintritt in der Kirche Kaiser und Fürsten mit Kreuz, Evangelienbuch und Weihwasser empfangen wurden«. Die Elfenbeinkesselchen im Domschatz zu Mailand[28]) und England[29]), sowie das achteckige Kesselchen im Aachener Domschatz[30]) sind inschriftlich mit den Ottonen verknüpft (Otto III.?). Ihnen schliefst sich ein drittes an, ebenfalls ottonisch, was sich in der Kirche zu Cranenburg[31]) bei Cleve befindet. Merkwürdig sind bei diesem Gefäfs die archaischen Typen (z. B. der erhängte Judas und die Wächter am Stabe), die auf ein Vorbild aus dem 6.—7. Jahrhundert zurückgehen könnten. Ein viertes Kesselchen, das sich in Lyon im erzbischöflichen Museum befindet (Gipsabgufs im bayerischen Nationalmuseum), ist nach Bock, aus'm Weerth und Graf[32]) eine moderne Fälschung.

Sonst wurden im Allgemeinen schon in der altchristlichen Zeit die cylindrischen Pyxiden mit Deckel im liturgischen Gebrauche zur Aufbewahrung der

27) Bock, Mitt. C. K. V. 147, u. weitere Literatur. Die interessante Schilderung einer hl. Messe und Communion, wobei ein tragbares vas aquae benedictae erwähnt wird, aus dem Jahre 798 bei Mabillon Annal. Bened. II, 332. Schlosser Karoling. Schriftquellen S. 262 Nr. 791.

28) Abb. Gori IV. 75, tav. XXV und XXVI. Agincourt Sculptur XII. 22/3. Mittteil. C. K. V. 1860, S. 147. Didron Annales archéol. XVII., 139.

29) Aus Hildesheim stammend, von Spitzer in Aachen nach England verkauft (South-Kensingtonmuseum?). P. S. Käntzeler, eine Kunstreliquie des 10. Jahrh., 1856 abgeb. Förster, Denkm. der Baukunst etc. X. Bildnerei S. 6, Tafel 3 und 4. aus'm Weerth B. J. LVIII. 1876, S. 171.

30) Bock, Karls des Grofsen Pfalzkapelle etc. 1865, l. S. 62 ff. mit Abb. Durand in Didrons Annales archéol. XXVI. S. 54 mit Abb. Voege, Malerschule etc. S. 15, Anm. 1 und 17 Anm. 1, wo weitere Literatur.

31) Publicirt und besprochen von aus'm Weerth in B. J. 58, S. 170 ff.

32) Bock, M. C. K. V. S. 147, f. aus'm Weerth a. a. O. S. 171. Graf, Katalog des bayr. Nationalmuseums Bd. V. Roman. Altertümer 1890, S. 83, Nr. 562.

heiligen Eucharistie verwendet. Diese Funktion übernahmen dann zum Teil die sogenannten eucharistischen Tauben. (Die Literatur über die Pyxiden als Ciborien siehe Fleury a. a. O., Corblet Esai historique et liturgique sur les ciboires et la reserve de l'eucharistie. Weiteres Clemen a. a. O. S. 112, Anm. 264. Hahn, Fünf Elfenbeingefäfse etc. S. 1 Anm. — Tauben: Schnütgen, Bonner Jahrb. Heft 83, S. 201 ff. Fleury La Messe V. S. 82 ff.)

Aber nicht blos zu liturgischen Zwecken allein wurden die Pyxiden verwendet. Aus'm Weerth behauptet, anläfslich der Besprechung der von ihm publicierten [33]) Pyxiden zu Xanten und Werden, dieselben hätten in altchristlicher Zeit zum Versand von Reliquien aus Byzanz und Italien nach dem Norden gedient. Hahn (a. a. O. S. 5.) schliefst sich dieser Ansicht unbedingt an. In dieser Fassung ist diese Theorie aber nicht zu halten, denn einerseits sind ja viele der hier in Betracht kommenden Pyxiden bei uns entstanden, oder sind nicht altchristlich [34]), andererseits ist die Beschränkung als Reliquienbehälter zu einseitig. Gewifs wurden auch Reliquien in Pyxiden aufbewahrt. So citiert z. B. Barbier de Montault in seiner Abhandlung über die Inventare der Kathedrale zu Monza (a. a. O. S. 466 und 470, Frisi III, 75) aus einem Schatzverzeichnis des 10. Jahrh., »buxa eburnea I dicunt cum reliquiis et inde dubitamus«, wobei wir den Zweifeln des Schreibers keinen grofsen Glauben beizumessen brauchen. Ein anderes Schatzverzeichnis derselben Kirche (a. a. O. S. 314, Frisi III, 72) nennt »alveola I eburnea, in qua thus continetur«. Ein im Berliner Staatsarchiv befindliches Inventar des Trierer Domschatzes von Ostern 1238 [35]) erwähnt eine elfenbeinerne Pyxis mit Manna, sowie eine zweite elfenbeinerne Pyxis ohne besonders angegebene Bestimmung. Beide Gefäfse wurden im bekannten Tragaltar des h. Andreas aufbewahrt vorgefunden.

Im Vatikan befindet sich eine Pyxis aus S. Ambrogio in Mailand [36]). Sie stammt ans dem 5. Jahrh. und wurde in späterer Zeit durch Hinzufügung eines Fufses und eines spitzzulaufenden Daches zu einer turris umgewandelt. Die Kirche zu Lavonte-Chillac [37]) bei Le Puy besitzt zwei Pyxiden, welche ebenfalls in späterer Zeit auf diese eben angegebene Weise zu turres umgewandelt wurden. Neumann [38]) erwähnt ebenfalls eine solche Pyxis mit später angesetztem Ständer.

Es liegt nun die Vermutung nahe, dafs unsere Pyxis ebenfalls in späterer Zeit in ähnlicher Weise umgeändert wurde. Ein Fufs ist allerdings nicht mehr vorhanden, aber es deuten darauf hin das runde Loch im Boden des Gefäfses

---

33) Kunstdenkmäler I, 2. p. 40. Tafel I, 1. 17 u. I, 2. p. 29.

34) Was schon von Quast anläfslich der Besprechung der aus'm Weerth'schen Ausführungen über die Xantener Pyxis konstatierte. Zeitschrift für christliche Archäol. und Kunst II, 190.

35) Mitteilungen aus dem Gebiet der kirchlich. Archäol. u. Gesch. d. Diöcese, Trier II, 1860. S. 125 ff.

36) Fleury, La Messe V. pl. CCCLXVI u. Text. S. 65. Agincourt Sculptur t. XII. 2, 3, 4 als noch in Mailand befindlich erwähnt. Westwood, S. 273, 343. Photogr. v. Simelli in 3 Teilen. Nach obigen Mitteil. sind die Angaben bei Kraus R. E. I, 404 und Westwood, S. 274, wo von zwei verschiedenen Gefäfsen gesprochen wird, zu berichtigen.

37) Abb. Fleury La Messe V, pl. CCCLXVI/VII u. Text, S. 65. Clemen a. a. O. S. 112.

38) Neumann. Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg 1891. S. 301 f. mit Abb.

und die Verschlufsreste, wie sie oben bereits beschrieben wurden. Diese Reste lassen bezüglich der früheren Verwendung nur an einen Bronzehenkel denken, wie ihn die Weihwasserkesselchen besafsen. Aufgehängt ist das Gefäfs nie gewesen, weil man solche Gegenstände stets an drei Kettchen aufzuhängen pflegte.

Als Hauptscene des Bilderkreises auf dem Mantel der Pyxis ist entschieden der lehrende Christus mit einem Evangelisten auf je einer Seite auzusehen. Denn als Evangelisten hat man analog ähnlichen Darstellungen diese en face gebildeten tonsurierten Gestalten anznsehen. Stilistisch vergleiche man den Christus mit dem auf dem Pemmoaltar[39]), ebenso wie die Evangelisten mit den Engeln dort: dieselbe Bildung von Kopf, Auge, Nase, Mund und Hals; ferner gleichen sich der Nimbus, der Habitus des Sitzens, (Füfse auf Zehenspitzen).

Als zweite Hauptscene ist die Verkündigung anzusehen. Der Einflufs der apokryphen Schriften, besonders der Evangelien des christlichen Altertums aut die altkirchliche Kunst, wurde zwar früher schon einzeln von verschiedenen Gelehrten hervorgehoben, aber eine systematische, zusammenfassende Untersuchung dieser hochwichtigen Frage in Bezug auf die Evangelien verdanken wir erst de Waal[40]). Von den unter apokryphen Einflufs entstandenen Scenen ist in erster Linie die Verkündigung zu nennen. Nach dem apokryphen Bericht: »contigit autem, ut purpuram acciperet ad velum templi. Domini ... iterum tertia die dum operaretur purpuram digitis suis, ingressus ad eam iuvenis« (de Waal a. a. O. S. 178), wird Maria mit den zum Weben gehörigen Gerätschaften und den Tuchstreifen abgebildet. Die erste Abbildung dieser Scene finden wir auf den unter Papst Sixtus III (432—445) ausgeführten Mosaiken am Triumphbogen in St. Maria Maggiore. Sodann stellt die ravennatische Kunst ein starkes Kontingent zu den Darstellungen dieser Scene (Kathedra des Maximin; Buchdeckel in Paris, Garrucci Tafel 458. Labarte I² S. 112. Clemen a. a. O. S. 117. Westwood, S. 45. No. 108, 109; sitzende Maria, spinnend, mit Korb neben sich auf einem ravennatischen Sarkophage, Anfang des 5. Jahrh., Ravenna bei der Kirche S. Niccolò degli Agostiniani. Vor ihr der geflügelte Engel mit Stab. Abb. Liell Darstellungen der Jungfrau Maria. S. 214, vgl. Garrucci tav. 344). Nur müssen wir bei diesen Darstellungen ikonographisch scheiden: einerseits sitzt die Madonna vor ihrem Hause, mit Spinnen beschäftigt, vor sich einen Korb, anderseits finden wir sie stehend neben den eben verlassenen Stuhl[41]). Die Darstellungen des Erzengels Gabriel mit dem Stab bei der Verkündigung treten nach Kraus erst seit dem 6. Jahrh. auf[42]). Ferner gehört auf der Pyxis mit zur Darstellung die von rechts auf Maria zugehende, ihr einen Gegenstand offerierende Figur. Es ist eine ungeflügelte nimbirte Gestalt. Hier haben sich wohl in mifsverstandener Weise zwei Vorstellungen verschmolzen: einerseits

39) in St. Martin zu Cividale. Abb. Dartin, Etude sur l'architecture Lombarde, Reber Kunstgesch. d. M. A. S. 206/7. Lübke, Gesch. d. d. K. S. 31. Schnaase III² S. 578. Eitelberger Jahrb. d. k. k. C. K. IV. S. 245. Rohault de Fleury La Messe I. Tafel LXXII. Text S. 170.

40) Dr. de Waal. Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst. Römische Quartalschrift I. 1887. S. 173 ff. Nachtrag ebenda S. 272.

41) vgl. die Belege bei de Waal a. a. O. S. 179.

42) Kraus R. E. II. S. 778. In die Fassung zu spät datiert, vgl. den oben erwähnten ravennatischen Sarkophag vom Anfange des 5. Jahrh.

scheint die Anbetung der Magier, anderseits die schon in den Katakomben übliche Darstellungsweise eingewirkt zu haben, bei der Verkündigung mehrere Engel anwesend sein zu lassen. So finden wir in den Katakomben der heil. Domitilla bei der Verkündigung drei Engel ohne Flügel[43]), während ein Mosaik in S. Maria Maggiore drei Engel mit Flügel aufweist[44]).

Für unsere Darstellung scheinen ravennatische Vorbilder (in Elfenbein) vorgelegen zu haben. Das beweist ein Vergleich mit den oben erwähnten ravennatischen Darstellungen. Die ganze Anordnung der Gewandung, des Kopftuches sprechen ferner dafür. Das Diptychon von Rambona, sicher ebenfalls nach einem ravennatischen Elfenbeindeckel gearbeitet, zeigt in der Maria unter dem Kreuz eine überraschende Ähnlichkeit mit unserer Madonna. Man vergleiche die Abb. bei Westwood, S. 56/7 mit unserem Lichtdruck der Verkündigung, (Kopftuch, Gewandung[45]).

Die beiden Figuren links und rechts von den Evangelisten mit den Aspergillen sind schwer zu deuten. Der eine ist wohl ein König, (vgl. d. Abb. S. 32,) nach der Krone zu schliefsen, der andere scheint, wie seine Kopfbedeckung wahrscheinlich macht, ein Bischof zu sein.

Das Weihwasser[46]) spielte schon in dem Kultbedürfnis der Griechen und Römer eine grofse Rolle. Mit einem Weihwedel, d. h. einem heiligen Zweige des Lorbeer- und Ölbaumes, der Eiche, Myrte, Rosmarin oder Wachholder, der unter dem Collectivbegriff verbena zusammengefafst wurde, besprengte man. Erst später kam der Name aspergillum, aspergile, aspersorium auf und die Weihwedel wurden künstlich hergestellt. Rofshaaraspergille kannten übrigens schon die Römer (vgl. Abb. eines solchen Pfannenschmid a. a. O. S. 33). Das Weihwasser war ebenfalls als Sprengwasser bei ihren heiligen Ceremonien schon bei den Germanen sehr beliebt und erhielt sich auch nach der Christianisierung. Die heidnischen Langobarden machten z. B. beim Opfern einen grofsen Gebrauch von Weihwasser, sie bestrichen die heil. Opfergerätschaften, die Opfertische und die heil. Bäume[47]). Der langobardische Goldschatz bei Cavaliere Rossi in Rom[48]), welcher wohl zwischen 752 und 770 für Erzbischof Sergius von Ravenna gefertigt wurde, und zwar als Geschenk einer von ihm getauften langobardischen Fürstin, zeigt häufig Figuren mit Palmblättern und Gefäfse mit Taufwasser. Die Palmblätter repräsentieren also hier noch die frühere Form der Aspergille. Es ist damit auch hier eine Vorliebe für die Weihwasserceremonie und eine starke Betonung des Taufaktes zu verzeichnen. Daher liegt die Vermutung nahe,

---

43) de Rossi Bullett. 1879. p. 94. tav. I, II. Liell Darstellungen etc. Abb. S. 211 u. f. Ende saec 4.

44) Liell a. a. O. S. 212.

45) Ähnliche Gewandung und Kopftuch siehe Altarplatte vom Pemmoaltar in Cividale saec VIII. Abb. siehe Anm. 39.

46) H. Pfannenschmid. Das Weihwasser im heidnischen und christlichen Cultus etc. 1869. S. 25. S. 33 u. a. a. O. m.

47) Mone, Geschichte des Heidentums II, 199. Pfannenschmid a. a. O. S. 115.

48) de Waal. Römische Quartalschrift I, S. 272. II, S. 148 ff. Tafel 2, 3. III. S. 66 ff. Tafel 2, 3, 4, 7, 8. Clemen a. a. O. S. 44 u. Anm. 106. Die auf dem letztjährigen Kongrefs christlicher Archäologen zu Salona geäufserten Bedenken über dessen Echtheit sind wohl gänzlich unbegründet.

auch in unserer Pyxis die Reminiscenz an eine langobardische Taufe, wenn auch vielleicht nur in Form einer abgeschwächten Kopie, zu erblicken.

Die Art und Weise, wie die beiden Figuren den Stiel der Aspergille umfafst halten, erinnert sehr an eine vielumstrittene Darstellung, der wir häufig in der frühmittelalterlichen irischen Buchmalerei begegnen [49]). Ich erwähne hier mehrere Belege im Book of Kells und den bekannten Tetramorph von der irischen Hand im Evangeliar 134 der Trierer Dombibliothek (Abb. Westwood pl. 20 und Lamprecht, Initialornamentik). Hier hält der Matthäus des Tetramorph den Stiel eines Gegenstandes in der Hand, der oben in einen sonnenblumenartigen Stern endet. Westwood, Kraus [50]) und Rohault de Fleury denken ganz richtig an ein flabellum. Bei unserer Pyxis ist nun an ein flabellum nicht zu denken, wie schon ein Vergleich mit den bei Fleury [51]) abgebildeten Exemplaren beweist. Aufserdem spricht ganz deutlich für ein aspergillum die kreuzweise Schraffierung des Kopfes, die bei dem Bischof noch deutlich erhalten ist, während sie bei dem Könige etwas abgescheuert ist.

Es bleiben uns noch zwei Figuren übrig. Einerseits der Priester [52]) mit dem Scepter, andererseits der thronende König (?), der ebenfalls ein Scepter trägt. Die Darstellung eines Priesters oder Bischofs mit solchem Scepter in der früheren Kunst war nicht aufzufinden, dagegen begegnen wir auf langobardischen Goldmünzen (z. B. des Aribert) solchen Sceptern, (vgl. Henne am Rhyn. Deutsche Kulturgesch. I [2], S. 85, Abb. nach Originalen des Berliner kgl. Münzkabinets). Ferner weist eine Handschrift der »Leges Langobardorum« in la Cava, die auf ein Original vom Anfange des 9. Jahrh. zurückgeht, ein analoges Scepter in der Hand des »Rachis rexe« auf. Die Miniatur ist überhaupt charakteristisch langobardisch. (Abb. Hefner-Alteneck Trachten etc. I[2], Taf. 16. Text S. 11 und MM. G. Leges IV.) Und trotzdem ist nicht zu zweifeln, dafs wir einen Priester vor uns haben. Seine Tonsur beweist es. Dieselbe entspricht in ihrer Form — sie erstreckt

49) Westwood, Anglosaxon and irish manuscripts. Appendix S. 153, vgl. meine demnächst erscheinenden »Beiträge zur Geschichte der frühmittelalterlichen Buchmalerei Triers«, wo weitere Ausführung und Literaturangaben.

50) Realencyclop. I, 529. 51) Rohault de Fleury, La Messe VI. tav. 489 bis ff.

52) Oben S. 23 aus Versehen als ein »nach rechts gehender König, dessen Krone ähnlich ist der des sitzenden Königs« bezeichnet. Ich bitte danach zu berichtigen.

sich bis in die Mitte des Kopfes — der auf den ravennatischen Mosaiken und Elfenbeine[53]). Er mag in Verbindung stehen mit der Taufscene, wofür auch sein Festgewand spricht.

Am ungezwungensten reiht sich dieser Taufscene die sitzende Figur[54]) (vgl. die Abb.) an, wenngleich als Vorbild für dieselbe eine Darstellung des König Herodes gedient haben mufs. Der Stuhl hat noch eine alte Form. Ähnliche Darstellungen finden sich auf der Pyxis No. 1 bei Hahn (a. a. O.), auf der einen Pyxis zu Lavoute-Chillac (s. o.) und auf der Maximians-Cathedra (Pharao und der traumdeutende Joseph; Garrucci tav. 421 [3]). Ferner erwähne ich noch der grofsen Ähnlichkeit wegen den sitzenden Herodes auf einem nordfranzösisch-karolingischen Elfenbeinkästchen im Louvre, das unter starkem angelsächsischen Einflufs entstanden ist[55]).

Der Goldschatz bei Rossi weist häufig eine ähnliche Kopfbedeckung auf, wie der Bischof mit dem Aspergill, nur ist das Kreuz, was dieselbe dort trägt, hier nicht genau zu erkennen, und vielleicht abgescheuert. Auch in der Gewandung finden sich verschiedene Übereinstimmungen. Ferner wurde schon die Ähnlichkeit der Figuren erwähnt, die unsere Pyxis mit den Skulpturen des Pemmoaltars aufweist.

Der dekorative Schmuck der Pyxis ist vollkommen langobardisch. Schon oben wurde auf die langobardische Eigentümlichkeit hingewiesen, der ziemlich runden Blattranke an den Blattansätzen verkuppelnde Querriegel anzusetzen[56]). Ferner war sehr beliebt der Eierstab, allerdings in etwas barbarisierter Form, vgl. z. B. das Ciborium in San Giorgio di Valpolicella (Clemen a. a. O. S. 79). Er mag in dieser Form auf ravennatische Vorbilder zurückgehen, wie z. B. an einem Altar des 7. Jahrh. in San Apollinari in Classe (Abb. Rohault de Fleury La Messe I. Tafel XXX).

Ein Vergleich mit all dem obenangeführten Beweismaterial, besonders mit den Rambonatafeln und dem Pemmoaltar, zwingt uns, die Pyxis in die Wende des 8. und 9. Jahrh. zu setzen. Sie mag in der Nähe der Rambonatafeln entstanden sein.

Den Hauptwerken der ungefähr gleichzeitigen langobardischen Kunst gegenüber ergeben sich einige ganz interessante allgemeine Beobachtungen. Die Darstellungen des Goldschatzes bei Rossi lehnen sich vielfach an den antik-christlichen Bilderkreis an — häufiges Vorkommen des Fisches und der Orante — allein manche Ideen sind durchaus neu und ohne jede Parallele zu anderen

53) La Messe VIII. pl. DCLXX.

54) eine Krone scheint er nicht zu tragen; die kräftige in einzelne Büschel abteilende Haarbehandlung liefs dies allerdings zuerst (vgl. oben Anmerkung 10) so erscheinen.

55) Westwood, S. 230 f. Labarte I[2]. Tafel VIII. S. 42. Vielleicht zu der von Clemen a. a. O. S. 123 f. erwähnten Schule gehörig.

56) vgl. Clemen a. a. O. S. 109. Anm. 225. vgl. die Literatur ebenda, auch am Pemmoaltar findet man dies Motiv. Abb. Dahn a. a. O. S. 266.

Ähnliches findet man an Reliefs von Chorschränken, an Altären von Ravenna bis nach Cividale, an architektonischen Details, z. B. an den Plutei des Sigualdo (762—776) und Ratchis (744—749) in Cividale, Abb. d. ersteren Clemen a. a. O. S. 78. Man vergleiche Cattaneo L'architettura in Italia dal secolo VI all mille circa 1889 und Dohme, Die Baukunst des Mittelalters in Italien I. 1894. S. 197, 269, 275, 276, 292, 295, und wird auf viel verwandtes stofsen.

christlichen Bildwerken des Altertums. Das Diptychon von Rombona ist ebenfalls hochinteressant. Es zeigt eine ganze Musterkarte von Stilmischungen, ein naives, aber kraftvolles Tasten nach Neuem. Ravennatische Elemente (die Engel mit dem Medaillon) verbinden sich mit byzantinischen (Cherubim und zweimaliges Vorkommen des griechischen Segensgestus) und antik-römischen (sol und luna, lupa mit Romulus und Remus) und trotzdem ist das Werk echt langobardisch, national in der Linienführung, den Gestalten und Kopftypen.

Bei längerem Betrachten machen diese rohen Werke einen erfreulichen Eindruck. Vielleicht bewirkt dies die ehrliche geistige Arbeit, das Ringen, welches in ihnen steckt. Die unverbrauchte Naturkraft dieser Künstler warf sich mit aller naiven Leidenschaftlichkeit auf das Christentum. Die neuen herrlichen Lehren drängten sie nach künstlerischer Gestaltung. So ist das starke Betonen des Taufritus, des Fisches auf dem de Rossi'schen Goldschatz zu erklären; dadurch finden wir die Lösung der tiefsinnigen Symbolik der Rambonatafeln, welche schon Martigny [57]) zu deuten versuchte, und auch die Erklärung unserer Pyxis ist dadurch erleichtert worden. Bei aller Roheit der Ausführung: die Arbeit eines nationalen langobardischen Künstlers ist die Pyxis trotzdem.

Edmund Braun.

Ein Lobspruch auf das Kammacherhandwerk von Thomas Grillenmair und Wilhelm Weber.

Als eine Ergänzung zu meinem im vorigen Jahrgang (1894) der Mitteilungen veröffentlichten Aufsatz über »Spruchsprecher, Meistersinger und Hochzeitlader vornehmlich in Nürnberg« sei an dieser Stelle noch ein Spruchgedicht mitgeteilt, das sich in der Lade der Nürnberger Kammacher, die bei Auflösung der alten Innungen mit zahlreichen anderen Laden im Germanischen Museum deponiert wurde, vorgefunden hat. Es ist ein Lobspruch auf das ehrsame Kammacherhandwerk, ohne Zweifel der Form nach zum guten Teil von Wilhelm Weber herrührend, der sich am Schlufs in der von ihm beliebten Weise nennt. Ich finde denselben weder in Holsteins Aufsatze über Leben und Werke Wilhelm Webers (Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. XVI, S. 165 ff.) noch sonst in der einschlägigen Litteratur irgendwo erwähnt. Doch nicht nur aus diesem Grunde wird ein Hinweis auf das neu aufgefundene Opus des Nürnberger Spruchsprechers und die Mitteilung des Spruches gerechtfertigt erscheinen; auch inhaltlich ist er in mehr als einer Beziehung von Interesse.

Die lange Blütezeit des deutschen Handwerks, die etwa die zweihundert Jahre von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts umfafst, hat derartige Gedichte zu Lob und Ehren eines einzelnen Handwerks, einer Zunft oder Genossenschaft in grofser Zahl hervorgebracht. Anfänglich wird dabei noch zuweilen der Versuch gemacht, das gespendete Lob eingehender zu begründen, es herrscht in den frühesten Gedichten dieser Art ein gewisser kampflustiger Ton: das betreffende Handwerk soll das älteste, das beste und nützlichste aller

57) Dict. d. antiq. chrét. p. 195. vgl. auch Westwood. S. 56. Anm. 1.

Gewerbe sein, die übrigen ihm gegenüber herabgedrückt werden. So wird beispielsweise in einem Meistergesange zum Lob des Schmiedehandwerks, der wahrscheinlich aus dem Ende des 15. oder Anfange des 16. Jahrhunderts stammt und uns in der sogenannten Naglerschen Meisterliederhandschrift[1]) aufbewahrt ist, der Beweis, dafs »schmidwerck« älter sei als »kürssen werck«, dem doch Manche die Priorität zuerkennen möchten, in folgender Weise geführt:

(3. Gesätz, 2. Stollen)

Nun spricht manig gelerter man:
kürssen werck sey das erste,
der doch schmidwerck darzw mus han.
noch glaub ich aller serste[2]),
das meczler werck dar vür hab er,
wan pelcz kümen von schoffen her;
noch glaubt für bar:
an schmidwerck sis nit taten,

worauf dann der Abgesang die Lobeserhebungen wieder aufnimmt:

Dar vmb ich schmidwerck preis vnd lob,
wan es lig allen hendeln ob
kunstreich, subtil,
glenczlich vnd grob;
stein mezig stein,
gold schmidwerck rein,
munczer, moller an alless nein
und rot schmit, schreiner, wer sie sein,
kaufleut, musgener[3]) al gemein,
spiller, plint pettler, was er kan:
wenn nit des loches nücz erfrew,
got offen par,
sol er mein furpas spotten!

Später nehmen diese Gedichte dagegen immer mehr eine stereotype Form an, wie denn auch ihre Verfertigung allmählich so gut wie ganz in die Hände berufsmäfsiger Reimer, in Nürnberg der Spruchsprecher, übergeht, die sich in der Regel darauf beschränken, das Handwerk oder die Genossenschaft, um die es sich handelt, in der hergebrachten Art herauszustreichen. Ich habe am angegebenen Orte im Anschlufs an den Lobspruch Wilhelm Webers von den Hochzeitladern und Leidbittern bereits kurz auf die Anlage der meisten dieser Gedichte hingewiesen, und ebendieselbe Anordnung (Spaziergang, Zusammentreffen mit ein paar Meistern des Handwerks, Mitteilungen über letzteres und zwar über die Erzeugnisse desselben, sein hohes Alter, seine grofse Bedeutung, das Ansehen, das es bei Vornehm und Gering geniefst, sowie schliefslich über die Organisation und den gegenwärtigen Stand gemäfs der Handwerksordnung) weist auch das vorliegende Spruchgedicht auf. Nach der Jahreszahl 1657, die

1) cod. berol. germ. 4° 414 Bl. 294. Anfang: »Zu nennen hie das nüczest loch« (gemeint ist das »wintloch, dardurch die plaspelg plassen«).

2) So. Der Sinn ist: Dann glaube ich noch eher.

3) Müfsiggänger?

es trägt, steht es ganz am Ende des oben bezeichneten Zeitraums. Dafs aber die Stürme des dreifsigjährigen Krieges, die zugleich mit dem Wohlstande unseres Vaterlandes, auch der Blüte des deutschen Handwerks ein Ende bereiteten, die Sitte der Lob- und Ehrensprüche von der eben skizzierten Art nicht sogleich mit ausrotten konnten, zeigt die bekannte Stelle im zweiten Kapitel des 1669 erschienenen I. Teiles von Grimmelshausens Simplicissimus, wo das überschwengliche Lob des Hirtenstandes augenscheinlich seine satyrische Spitze gegen jene ernstgemeinten Handwerkslobsprüche richtet. Möglich, dafs dieser Hinweis auf die Absurdität solcher Erzeugnisse nicht unwesentlich zu allmählicher Abschaffung des alten Brauches beigetragen hat.

Aufser dem Namen Wilhelm Webers weist nun aber der vorliegende Lobspruch noch den eines anderen Autors auf; Vers 94f. nämlich heifst es:

Thomas Grillmair dichts ohn beschwer,
des Hanndwercks auch Kammacher

und es ist somit kein Zweifel, dafs ein älteres Gedicht von Grillenmair dem Spruchgedichte Webers zu Grunde liegt. Andererseits aber trägt der Spruch so ganz den Charakter Wilhelm Weberscher Poesie, dafs wir wohl nicht fehl gehen mit der Annahme, es habe eine gründliche Umarbeitung des älteren Gedichtes stattgefunden. Wenn demnach auch die künstlerische Qualität Grillenmairs, über dessen Leben und Wirken als Meistersinger, Komödiant und Hochzeitlader ich a. a. O. einige Notizen gegeben habe, einigermafsen im Dunkeln bleibt, so zeugt doch für das Ansehen, dessen er sich wenigstens unter seinen Berufsgenossen als Dichter erfreut hat, der Umstand, dafs noch 26 Jahre nach seinem Tode — Grillenmair starb 1631 — ein Gedicht von ihm, vermutlich in der Handwerkslade, verwahrt wurde und Wilhelm Weber als Grundlage zu einem regelrechten Lobspruch auf das Kammacherhandwerk dienen konnte. Nicht unwichtig ist dabei auch, dafs der ältere Dichter selbst Kammacher gewesen war, und wir daher den in dem Gedicht enthaltenen technischen Mitteilungen, insbesondere über die zur Verwendung kommenden Werkzeuge, durchaus die Bedeutung fachmännischer Äufserungen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts beilegen dürfen. Es wird kaum überraschen, dafs Benennung und Gebrauch der Instrumente, die aufgezählt werden, heute noch zum grofsen Teil ganz ebenso ist, wie vor fast dreihundert Jahren; und nur wo in unserem Jahrhundert die Dampfmaschine die Funktionen des einen oder anderen Handwerkszeuges übernahm, ist auch der Name für letzteres allmählich in Vergessenheit geraten, verloren gegangen. Ich verdanke einige sehr willkommene Belehrung über diesen Gegenstand Herrn Kammfabrikbesitzer Probst hierselbst, auf dessen Mitteilungen die in den Anmerkungen beigefügten Erklärungen zumeist beruhen. Im Übrigen ist von einer Verwertung Dessen, was das Gedicht enthält, für nationalökonomische Zwecke Abstand genommen worden.

Auf Pergament kaligraphisch geschrieben, im ganzen fünf Folioseiten umfassend, auf deren jeder die Schrift von zwei parallelen roten Linien eingerahmt wird, so liegt der Lobspruch vor uns und so war er von Wilhelm Weber den Kammachern »in ihre Lade verehrt« worden zum Dank für das silberne Schildchen, welches ihm das ehrbare Handwerk an seinen Spruchsprecherstab

gestiftet hatte. In der Regel haben sich derartige Sprüche nur in Abschriften erhalten, während wir es hier also mit einem Original zu thun haben.

Ich erteile nunmehr dem alten Poeten selbst das Wort, indem ich nur noch bemerke, dafs der Abdruck des Gedichtes buchstäblich genau erfolgt und nur die Interpunktion eine Modernisierung erfahren hat.

Ein Schöner Spruch zu Ehrn vnd wollgefallen auffgesetzt dem Erbarn vnd löblichen Handwerck der Kammacher alhie in Nürnberg.

Einesmals safs ich in meinem Haufs,
war vnlustig vberaus,
ICh Fandasirt, gieng für das Thor;
alls ich mich vmbsahe daruor,
Sahe ich von weiden Männer gehen,
ICh eilt ihn nach, ihr waren zwen,
Ich grüst sie, sie danckten mir schan,
Ich sprach: »darff ich ein weil mit gahn?«
Sie sprachen: »Ja, kompt nur herbey,
Die strassen ist eim Jeden Frey«.
Wir reden von allerley dingen,
Endlich sie beede auch anfiengen
Vnnd theten sie[4]) gar Hart beschwern,
wie die Hörner so theuer wern.
In dem Reden thett ich erfahrn,
Das sie allbeid Kammacher warn.
Ich sprach: »ich verwunder mich hoch,
Das sich das Horn lest Zwingen doch,
Eins thails so vngeschlacht vnd krum
Soll so geradt werden Widerumb«.
Das ein war gar ein feiner Mann,
gab mir auff all frag antwort schon,
[1b] sprach: »wenn wir könnten kauffen ein,
Das denn Hanndwerckh möcht nützlich sein,
So wern wir gar wol gemuth;
darzu wer die schrot segen gut,
Feuer, wasser vnnd richteissen,
Der Örtersegn mufs man sich fleissen,
Bhau vnnd schabmesser, auch bestofsfeilln
Vnnd auch noch mehr werckhzeug zuweilln,
Hornfleiln [so!], spitzfeiln, mödel vnd segn
die mufs man haben allewegn,
Auch schabmesser zu denn aufsbreitten,
Den geigenfiltz kan man nit meitten,
Das[5]) werden glentzet Durchaufs,

4) »sie« steht bekanntlich häufig für »sich«.
5) = dafs sie.

Bis mans den Kauffman tregt zu Haufs[6]).
Doch sein der Kämm nicht einerley,
der gattung sein noch viel darbey:
Zwyzänet, gockeifslein, bandhalber [so!] vnd
dreyeckeckete [so!] andere zur stundt,
Bart kämm von Horn vnd Helffant bein
Werden künstlich durchbrochen Rein[7])«.

---

6) vgl. Abbildung Der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände etc. von Christoff Weigel in Regenspurg 1698, S. 454: »Der Werkzeug, den sie [die Kammacher] hiezu [bei ihrem Handwerk] gebrauchen, sind die Schrot- und Oerter-Säge, womit sie das Elfenbein so dinn als ein Papier zu schneiden wissen, der Schraub-Stock und die Kluppen, die Kämme darein zu spannen. Das Behau- und Schab-Messer, die Bestofs- Horn- Pfropff- und Spitz-Feile, wovon die erste auf gantz besondere Art gehauen, und eine derselben allein zwey bis drey Pfund wieget, wie auch endlich die Filtz-Geige, um die Kämme auf selbiger schön zu polliren und gläntzend zu machen.« Es folgen sodann Mitteilungen über die »Hornrichter«, die »mit denen Kamm-Machern in einer Zunfft sich befinden, und mit ihnen zu heben und zu legen pflegen«. Dementsprechend sind denn auch in unserem Gedicht die Thätigkeiten Beider, der Kammacher und der Hornrichter, nicht von einander geschieden. Der Gang der Darstellung folgt ungefähr dem Gange der Verarbeitung des Rohmaterials bis zur Fertigstellung eines Kammes. Zunächst werden die Rindshörner, die zumeist verwandt werden, vermittelst der »Schrotsäge« — so heifst noch heute die Zirkularsäge, deren man sich wohl erst seit dem Aufkommen des Dampfbetriebes bedient — der Quere nach in zwei oder drei Stücke, »Schrote«, zersägt. Dann werden diese Stücke in kochendem Wasser und über einem offenen Feuer erweicht, um hierauf mit dem Richteisen der Länge nach gespalten und ausgebreitet zu werden. Mit der Örtersäge, heutzutage ebenfalls eine durch Dampf getriebene Zirkularsäge, wird dann die so entstandene Hornplatte in Stücke von der Gröfse der herzustellenden Kämme zerteilt. Diese Stücke nennt man noch heute Örter. Die weiterhin angeführten Werkzeuge, die heute noch sämtlich in Gebrauch sind, dienen zur Anfertigung des eigentlichen Kammes. Über ihre verschiedenartige Anwendung — soweit sie sich nicht bereits aus dem Namen ergiebt — s. u. A. Carl Friedrich, Geschichte der Kammfabrikation, in »Kunst und Gewerbe«, herausg. vom Bayer. Gewerbemuseum zu Nürnberg XVI. (1882), S. 133 ff. Nur der Geigenfilz oder, wie Chr. Weigel wohl richtiger sagt, die Filzgeige, ein handliches Stück Holz, auf dem ein Stück Filz oder Tuch befestigt war, ist heute nicht mehr in Gebrauch. Ihre Funktion, das Polieren, wird seit einigen Jahrzehnten durch eine Maschine besorgt. Der Name ist jedoch den älteren Kammachern noch bekannt.

7) Chr. Weigel, a. a. O.: »Es sind aber die Kämme unterschiedlicher Arten und Gattungen, nemlich zwei-zähnige, Gock-Eifsgen, Band, halbrunde, dreyeckigte, Bart- Schlatter- und Perucken-Kämme etc., welche sie zum öfftern, sonderlich die von Elfenbein und Wall-Rofs-Zähnen gemacht, zierlich auszustechen und durchzubrechen wissen«. Wenn auch schwerlich irgend ein Zusammenhang zwischen unserem Spruch und Weigels Haupt-Ständen besteht, so wird man doch bei der gleichen, wohl üblichen Reihenfolge der aufgezählten Arten das unverständliche »bandhalber vnd« als auf einem Lese- oder Schreibfehler Wilhelm Webers beruhend betrachten und in »band halbrunde« = »halbrunde Bänder« verändern dürfen. Von den übrigen Worten verlangt namentlich das »gockeifslein« (Weigel: »Gock-Eifsgen«) eine Erklärung, die aber nicht leicht zu geben ist. Schmeller, bayr. Wb. I, 885 führt an: »Das Gogkeislein (Gogkeisl, Guckeisl) Ziegelstein von halber Breite« und bemerkt dazu: »Wahrscheinlich ist das G. benannt nach einem Mann oder einem Ort, von dem oder wo solche Backsteine zuerst verfertigt worden. Es giebt ein Guggays bei Nüziders im Vorarlberg, vom rasenischen (rätischen) cacusa nach Steub p. 47«. Ob aber die betreffenden Kämme, vielleicht wegen der Ähnlichkeit ihrer Form, den Namen von jener Art Ziegelsteinen

Ich fraget weiter solcher gestallt:
»Eur Hanndwerck das ist gewis vhralt?«
Er sprach: »Ja, auff eur beger;
es rührt von Adam vnd Eva her,
auch von denn Altvättern schon,
Abraham, Mosses vnnd Aaron;
Eh sie ihre Habit anzugn,
Kämbtens vor Haar vnd bärt, die klugn.
Sammuel, das achtzehent secht:
da war der Absolon nicht schlecht,
[2a] In Israel der schönst fürwar,
200 Seckel wug sein Haupthaar,
wie wol er war der schönste mann,
müst er Kämm zu seinem Haar han.
Desgleich der Starcke Simson auch
Hette Kämm zu seinen gebrauch,
Wenn er gieng zu der Liebsten sein,
Kämbt er sich vor sehr hübsch vnd fein.
Dergleichen auch die Pristerschafft,
wann sie auff die Cantzel warhafft
Steigen vnnd Predigen in Summ
Das Heilig Euangelium,
Habens zuuor kämbt bardt vnd Haar,
welches denn Kundt und offenbar.
Der Barbierer Brauchet sehr viel
der Kämm, wen er Barbiren will,
Fürsten, Herrn, Jung und Alt
Zeigt sein Barbier stuben der gestallt.
Mancher liebt sein Kämm, thue ich sagn,
Lest ihn mit Silber schön beschlagn.
Das Adeliche Frauenzimmer
Brauchen die Kämm auch Je vnd immer,
Die Reichen sowoll alls die schlechten,
Innsonderheit zu dem Haarflechten.
So Lest man machen hin vnd her
Vberaus schöne Kammfutter
Neben die Feuer Spiegel gantz,
Die von ihn geben schönen glantz[8]).
Wenn einer sieht in spiegel nein,
So mufs der Kamm ein Richter sein:
Wo es dann fehlt an Bardt vnd Haar,
Mus ers zusammen Richten gar«.
[2b] ICh fragt denn einen Meister milt,
ob man auch Handwercks gewonheit hielt?

---

erhalten haben oder mit den in Nürnberg früher viel getragenen kleinen Frauenkämmen, »Gockesla« genannt, identisch sind, wage ich nicht zu entscheiden.

8) Kammfutterale mit Spiegeln aus geschliffenem Glas.

Er sprach: »von einen Edlen Rath
Alhier inn Nürnberg der Statt
Drey Geschworne Maister hat erwehlt[9]),
Zu nutz dem Handwerckh vorgestellt,
die alleding fein Ordiniren,
Was sich im Handwerck thutt gebürn.
So thut man vber die Ladn erwehln
Innsonderheit zum Örtengselln,
Das man in Fridt vnd Einigkeit
Beysammen kan Leben allezeit.
Ein aigne Herberg habens zu hand
Auff dem Steig[10]) »Zum Mader« genannt«.
Ich fraget weiter an dem End,
Ob man auff solchem wandern könnt?
Der Maister sprach: »ich selber bin
Ihm Land gezogen her vnd hin,
In Schlefsien, Osterreich, Schweitzerland
In Schwaben vnnd Francken wolbekand,
Vnnd sonst in andern Orten mehr
Hatt difs Hanndwerckh Lob, Preifs vnd Ehr«.
Solchs Wundert mich vber die Massen,
Ich nam vrlaub, gieng mein strassen;
Kunth es auch vnterlassen nicht,
Daruon Zumachen dis gedicht.
Thomas Grillmair dichts ohn beschwer,
des Hanndwercks auch Kammacher.
Wie man Schrieb 16: Hundert Jahr
Sieben Funfftzig die Jahrzahl war,
Inn dem Monat Jenner, ich sag,
gleich eben an dem vierten tag
[3a] Verehrt mir inn Nürnberg
Das Erbar Kammacher Hanndwerckh
An meinen stab ein Silberes blat,
Gott Belohn ihn solche wollthat!
Da sie mir solches thetten zustellen,
Warn dis die Geschwornen Maister vnd geselln:
Andreas Leyckam, Martin Spet,
Georg Poppmüller der drit, versteht,
Dis warn die drey Meister geschworn;
Die Beyde Laden geselln erkorn:
Friederich Böckel, Hann[s] Kopp erkannt,
Der Elts gesell: Hanns [F]riderich Rifs genannt,
Abraham Stettner, Endres Tram,
Ihm Folgt Michael Sadtler mit Nam,

9) So anstatt »sind erwehlt«.
10) Die heutige Jakobsstrafse.

Hannſs Christoff Emerndörffer gerist,
Friederich Koch, Simon Leyckam, wist,
Michael Koch zu dieſser Zeit,
Valentin Teüber auch bereit,
Friederich Büchner, Vllrich Dörschlein,
Caesarius Schöll, Hanns Rauffer fein,
Georg Schmidt, Hanns Kopp schloſsen sich nicht auſs,
Melchior Walter vnd Johann Krauſs,
Friederich Werner vnd Jacob Bayr
gaben willig darzu ihr Steur,
Hanns Conradt Knauer zu gleicher weiſs,
Johann Fidler mit allen fleiſs,
Caspar Krautsberger: dieſse nam
stehn alle auff dem Blat Lobsam.
Das thue ich auch Ehren tragn,
Wann ich ihn ihren Spruch thue sagn
Insonderheit zu ihrem Preiſs.
Gott segne sie auff allerley weiſs
Durch vnſsern Herrn Jesum Christ,
Der vnnser Seeligmacher ist,
An Leib vnd Seel alls guts ein geber.
Diſs verehrt ind Laden Wilhelm Weber.

Finis

Anno Dominj Christj 1657.

Nürnberg. Th. Hampe.

Eine oberschwäbische Bildschnitzerschule am Bodensee.

Wenn wir uns erinnern, daſs es selbst Bode nicht gelungen ist, das überreiche Material zur Geschichte der deutschen Plastik während ihrer zweiten Blütezeit im Zusammenhang mit den überlieferten Namen und Lebensnachrichten von Bildschnitzern und Steinmetzen zu einem übersichtlichen klaren Ganzen aufzubauen, und wenn wir finden — und jeder, der den Denkmälern einmal vergleichend näher tritt, wird das finden — daſs nicht wenige unter diesen Meistern (nehmen wir Adam Kraft), nur deshalb als Künstler wesentlich überschätzt werden, weil man zufällig von ihnen etwas mehr als den bloſsen Namen kennt, dann werden wir jeden Beitrag zur Abrundung dieses Teils unserer Kunstgeschichte dankbar hinnehmen, auch wenn er nur eine kleine Bereicherung unseres Wissens bedeutet.

Was wir hier mitzuteilen haben, betrifft zwei Hauptstücke der Skulpturensammlung des germanischen Museums, die von Bode (deutsche Plastik S. 186) kurz behandelt, im Katalog der Originalskulpturen Taf. X und XI in vorzüglichen Holzschnitten wiedergegeben sind, von denen wir den einen hier Vergleichs halber wiederholen; der andere findet sich auch bei Bode zu S. 180.

Die beiden lebensgroſsen Gruppen in Holzrelief von nahezu vollen Figuren gehören zum ältesten Bestande unserer Skulpturensammlung, so daſs die Mög-

lichkeit, über ihre Herkunft und Erwerbung etwas festzustellen vollkommen ausgeschlossen war. Es wäre auch sehr vergebliche Mühe, wollte man aus den Namen der dargestellten Heiligen etwa für ihren ehemaligen Aufstellungsort

den Schlüssel finden; denn die heutige Bezeichnung der unten stehenden Gruppe als S. Zosimus und Barbara und der andern aus einem bärtigen Kriegsmann mit Schild und Lanze und einer vor ihm knienden Frau mit reicher Kleidung, als S. Gereon und Katharina von Siena ist offenbar an der Hand eines ikonographischen Handbuchs entstanden und in ihrem Inhalt bedenklich genug. Zur Katharina von Siena würden das Kreuz in den Händen und die Wundmale wohl stimmen; aber die Heilige († 1380) war Dominikanernonne und müfste aufser dem Ordenskleid auch wohl den Ring, das Zeichen ihres Gelöbnisses, tragen; S. Gereon wäre in der Gegend, der wir diese Bildwerke zuteilen müssen, eine höchst auffallende Erscheinung, und in dem Bischof werden wir wohl S. Martin von Tours erkennen dürfen, der in diesem Zusammenhang unmöglich als Reitersmann dargestellt werden konnte. Die Gestalt desselben Heiligen als Schutzpatron des Stifters auf dem Wildensteiner Altarwerk (bei Kraus badische Kunsttopographie II. S. 18) giebt dafür ein hübsches Vergleichsbeispiel.

Von all dem bleibt für uns das Wichtigste, dafs der Künstler über dem allgemein Menschlichen seiner Charaktere überhaupt vergafs, sie durch umständliche Attribute genauer zu kennzeichnen; ihm war das Nebensache. Die Typen haben auch in ihrem Äufsern durchaus nichts von Heiligengestalten; sie sind mit feiner Naturbeobachtung ganz realistisch, aber doch mit gutem Geschmack aus dem Volke gegriffen. Langausgezogene, tiefe Parallelfalten mit malerisch umgeschlagenen Säumen sind die stilistische Eigentümlichkeit der auffallend reichen Gewänder, an denen der Künstler mit Schnitzmesser und Farbe den Charakter der Stoffe sowohl, wie die figurenreichen Stickereien am Mantelsaum und Halsausschnitt mit liebevoller Sorgfalt wiederzugeben bestrebt ist*). Wenn das malerische Prinzip der geschwungenen, am Saume umgeschlagenen Gewandpartien in weniger individueller Form von Veit Stofs und der Nürnberger Schule schon bis zur Manier abgewandelt worden war, so tritt uns in der eigenartigen Faltenanordnung unserer Gruppen offenbar die künstlerische Verarbeitung des Zeitkostüms des 16. Jahrhunderts entgegen, dessen Rock zu regelmäfsigen parallel herabfallenden Langfalten im Bunde zusammengefafst ist. Die Tracht giebt auch zunächst Veranlassung zu einer Fixierung des Werkes auf die Zeit um 1520: in der männlichen Kleidung bestimmt sich das am leichtesten aus dem Schnitt des Rocks und der Form des Baretts; in dem Kostüm der hlg. Barbara steigt aus einem weiten Brustausschnitt das feingefältelte Hemd bis zum Halse auf und bildet hier eine Krause, in deren Stickerei die sinnlose Buchstabenreihe ATEMPERNCI zu erkennen ist; die faltenreichen Ärmel fallen weit vor auf die Hände; der Kopfputz der Frauen, deren Flechten gelegentlich in ein Netz zusammengefafst, das Ohr bedecken, ist von phantastischem Reichtum; über dem Untergewand bauscht sich ein weiter, schwerfaltiger Oberrock. Wenn wir die Kostümblätter des jüngeren Holbein mit dem bauschigen, in langen Falten liegenden Oberkleid und dem mannigfaltigen Kopfputz oder einige Bilder aus der Spätzeit Bernhard Strigels als Zeugen nehmen dürfen, so scheint es, dafs dieser Umschwung der Mode, welcher das Kostüm des 16. Jahrhunderts

*) Die vorzüglich zusammengestimmte Bemalung in Gold und satten Farbtönen, die den lebensvollen Ausdruck der Gesichter wesentlich erhöht, ist anscheinend seit einer Erneuerung im 17. Jahrh. unversehrt geblieben.

schuf, am raschesten und reichsten in Schwaben eintrat: dafs Augsburg den übrigen Städten des Reichs im Kleiderluxus voranging, geht z. B. aus des Nürnbergers Hans Weigel Trachtenbuch deutlich hervor. Ein schwäbischer Meister, der Nördlinger Hans Schäufelein, ist es auch, dessen Holzschnittfolge von Hochzeittänzern wir untenstehenden Ausschnitt entnehmen, weil er nicht nur im Kostüm, in den über das Ohr gelegten Haarflechten und der Brautkrone, sondern auch im Gesichtstypus viel verwandtes mit unseren Figuren zeigt, nur

wenig ins Derbe übersetzt: die hohe gewölbte Stirn, die Nase mit stumpfer Kuppe, das kleine, aber kräftig vorspringende fleischige Kinn. Und da diese ganz realistisch wiedergegebenen und doch so anmutigen Gestalten sich weder in die Nürnberger und unterfränkische, noch in die oberrheinische Bildschnitzerkunst des 16. Jahrh. einreihen lassen, so durfte man sie einstweilen mit gutem Grunde als schwäbisch in Anspruch nehmen.

Nun hat Dr. E. Probst, der seit Jahren sich um die schwäbische Kunstgeschichte durch seine Beiträge Verdienste erwirbt, im Archiv für christliche

Kunst (Rottenburg 1895 Heft 1 und 2) eine stilkritisch unanfechtbare Zusammenstellung dieser Altarflügel mit zwei ähnlichen Arbeiten vorgenommen, die sich in der St. Lorenzkapelle zu Rottweil befinden. Wie die einfachen grofsen Linien der Komposition, die eine knieende weibliche Figur mit gefalteten Händen mit einer halb zur Seite, halb dahinterstehenden männlichen zusammenstellt und zwar so, dafs die Lücke über dem Kopf der knieenden ausgefüllt wird durch ein Attribut in der Hand des Jünglings, so entsprechen auch alle Einzelheiten der

Gewandbehandlung mit den langausgezogenen Parallelfalten und den malerisch umgeschlagenen Säumen und die ruhige Milde im Ausdruck der vollen Gesichter ganz dem Charakter der Gruppen im germanischen Museum. Sie sind das einfachere, wohl auch das ältere der beiden Werke: die Gewandfalten sind noch knitteriger, haben noch nicht immer den grofsen ruhigen Schwung, das Gesicht nicht diese feine Durchmodellierung des Charakters, die Tracht nicht die gleiche Üppigkeit; aber auch hier wieder die merkwürdige Attributlosigkeit, die nicht eine der vier Heiligengestalten mit einiger Zuverlässigkeit benennen läfst, aufser wenn das

wahrscheinlich ergänzte Messer und das aufgeschlagene Buch den prächtigen lebensfrischen Lockenkopf der rechten Gruppe trotz seiner Jugend als Bartholomäus kennzeichnet. Auch diese Reliefs, deren Bemalung leider zerstört wurde, bildeten bezeichnender Weise ohne jede Andeutung eines landschaftlichen Vordergrundes auf einfarbig bemalten glatten Altarflügeln befestigt, die Seitenstücke etwa zu einer Madonnenstatue im Mittelschrein, zu der mit anbetend erhobenen Händen die Knieenden aufschauen.

Die Idendität des Meisters dieser vier ausgezeichneten Holzskulpturen festgestellt zu haben, wäre kein nennenswertes Verdienst, wenn wir dadurch nicht auch den Weg zur Quelle dieser liebenswürdigen Bildschnitzerschule gefunden hätten. Die Altarflügel in der Lorenzkapelle zu Rottweil stammen aus der Dorfkirche zu Wangen am Bodensee, unterhalb von Konstanz.

Es ist das Verdienst der lokalen Forschungen Probst's, noch eine ganze Reihe von Holzaltären und Fragmenten von solchen in oberschwäbischen Dorfkirchen und in der Rottweiler Sammlung angeführt zu haben, die alle durch die Tracht, die bildnisartigen Köpfe und die Gewandbehandlung mehr oder weniger auf die Hand oder die Werkstatt desselben Meisters hinweisen, Es sind zumeist Arbeiten, die mit den Altarflügeln von Wangen an Feinheit nicht wetteifern können; die glänzendsten Stücke der Werkstatt waren jedenfalls die Nürnberger Altarflügel, die wohl ein Auftrag eines namhaften Stifters für besonders reichlichen Verding angefertigt waren: denn die Tafeln sind nicht gemacht, wie man sonst zu machen pflegt, sondern mit grofsem und besonderem Fleifs und ohne Gesellenhilfe (Albr. Dürer an Jac. Heller 1509, Thausing S. 35.) Bei gröfserer Anzahl von Figuren läfst den Meister wohl das feine Kompositionstalent im Stich, doch bleibt immer noch im Detail, besonders in den Köpfen, erfreuliches genug (vgl. den Gipsabgufs der ebenfalls aus Wangen stammenden Kreuzauffindungsgruppe im german. Museum). So haben wir also die Werke einer ausgedehnten Bildschnitzerschule von eigenartigem, anziehendem Charakter festgestellt, deren Blüte etwa in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fällt und deren Sitz offenbar in einem der schwäbischen Städtchen nördlich vom Bodensee zu suchen ist.

Da wir zu den folgenden Untersuchungen Probst's über den Sitz dieser Schule nichts neues beizubringen vermögen, sei nur darauf hingewiesen, dafs Konstanz oder Überlingen nicht in Betracht kommen können, dafs auch für Memmingen, die Heimat Bernhard Strigels, die eingehenden archivalischen Forschungen R. Vischers im Allgäuer Geschichtsfreund 1890 keine genügenden Anhaltspunkte geben, so dafs am meisten noch für Ravensburg spricht, wo die Reformation erst spät aufgenommen wurde, und wo wir deshalb noch bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. eine ganze Reihe von Malern und Bildschnitzern thätig finden (vgl. Hafner i. d. Württ. Vierteljahrsheften 1888, S. 120),

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, was etwa unter den Schätzen der verschiedenen Museen mit dieser schwäbischen Werkstatt in Beziehung steht, zusammenzustellen; das germanische Museum enthält weder unter den Originalskulpturen noch unter den Gipsabgüssen nennenswerte Stücke, welche dem Charakter der Bodenseeschule entsprächen. Geringe Werkstattarbeiten mögen etwa die beiden lebensgrofsen flachen Relieffiguren eines hl. Ritters mit reichem Lockenhaar, Barett und faltigem Rock (Katal. der Originalskulpturen Nr. 302) und

Katharina mit dem Schwert (Nr. 303), die von Altarflügeln stammen, hier z. Z. als nürnbergisch 1500—1510 bezeichnet sind, genannt werden; doch wissen wir einstweilen noch zu wenig, wie der Meister von Ravensburg das Einzelbild zu modellieren pflegte.

Dafs seine Art auf die Künstler Schwabens nicht ohne Einflufs blieb, kann uns vielleicht ein Holzschnitt des leicht und ohne besonders starken eigenen Charakter arbeitenden Schäufelein zeigen, (B. 38), der die Enthauptung der hl. Katharina in plastisch gedrängter Komposition und einfachem Faltenwurf giebt. Eine ganz merkwürdige Erscheinung, die wir mit der unserem Meister eigenen Art der Gewanddrappierung in Zusammenhang bringen müssen, lehren uns vier bemalte schweizerische Holzreliefs der Baseler Sammlung kennen, die wohl mit anderen Stücken aus dem Bilderkreis des Marienlebens ein Altarwerk bildeten (veröffentlicht in »Kirchliche Holzschnitzwerke aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel« von Alb. Burckhardt 1886, Taf. XIII. bis XVI., von denen wir zwei charakteristische Ausschnitte wiedergeben). Der grofse Unterschied zwischen der geschickten Art, wie die figurenreichen Scenen in den viereckigen

Raum komponiert sind, und der handwerksmäfsig ungelenken Ausführung, hat den Herausgeber wohl mit Recht zu der Annahme geführt, dafs der Künstler gute zeichnerische Vorlagen benutzte, die er — fügen wir hinzu — am leichtesten aus der Werkstatt seines Lehrmeisters haben konnte. Die Gesichtstypen, besonders die weiblichen, sind ganz andere als die des Meisters von Ravensburg; sie sind von ächt schweizerischer, derber, fast bäuerischer Art, wenn auch nicht ohne Innigkeit und Ausdruck.

Was uns interessiert, ist die Gewandbehandlung: Maria trägt jedesmal ein bauschiges, Brust und Arme freilassendes Obergewand, dessen schwere Längsfalten nach jeder Richtung hin unnatürlich weit ausgezogen und am Ende umgeschlagen werden. Es ist die dekorative Art der Nürnberger und Rottweiler Altarflügel nur zur äufsersten Manier gesteigert; und selbst in dieser Übertreibung entbehrt die Behandlung der oben wiedergegebenen Figur der Mutter aus der Scene der Geburt Christi nicht der malerischen Wirkung. Auf dem Relief der Verkündigung ist das Gewand der am Betpult knieenden Maria höchst

unschön in zwei langen geradlinigen Falten vom Rücken hinabgeführt; am sinnlosesten wirkt aber das einmal erlernte und immer wiederholte Motiv in der Darstellung des Todes Mariae: die Madonna kniet en face in der Mitte, umgeben und gestützt von der dicht gedrängten Schaar der Jünger; von ihrer rechten Hüfte fällt das Obergewand nach links und rechts in fast geradlinigen Falten bis an den Rand der Tafel, so dafs die beiden vordersten Jünger auf seinen Enden zu knieen scheinen. — Wenn über die Abhängigkeit dieser vier, wohl nicht vor 1530 entstandenen Tafeln von der schwäbischen Schule noch ein Zweifel bestehen sollte, so sei zum Schlusse nur noch auf das umgelegte Kopftuch der Maria und die Gestalt des Melchior in der Anbetung der Könige verwiesen, die übrigens wieder mit Nr. 302 des germanischen Museums nicht nur äufserlich verwandt erscheint.

Von den vollendet schönen, vornehmen Nürnberger Gruppen bis zu den manirierten ungeschickten Baseler Tafeln ist ein weiter Weg; die ganze Reihe der zwischen diesen beiden Endpunkten einer Entwickelung gelegenen Bildwerke einmal zusammenzustellen, wäre eine lohnende Aufgabe. Für uns kam es hier nur darauf an, das Vorhandensein dieser Bildschnitzerschule von selbständiger, ästhetisch entschieden bedeutender Eigenart festzustellen und auf ihre Heimat zu lokalisieren; wir kamen dabei in ein Gebiet, das bisher in der Kunstgeschichte wenig Beachtung fand, bis ihm vor kurzem Koetschau in seinen Untersuchungen über den Meister von Mefskirch einen der begabtesten und liebenswürdigsten Maler der schwäbischen Schule schenkte. Der Meister von Ravensburg, dessen Thätigkeit ungefähr in die Zeit von 1510 bis 1535 fallen mag, steht also nicht allein; wir haben sogar alle Veranlassung, den Maler und den Bildschnitzer in engen Zusammenhang zu bringen. Leider war nicht genug Vergleichsmaterial zur Hand, um den Wechselbeziehungen zwischen beider Werken nachzugehen; es genügt aber wohl, wenn ich einiges aus der Charakteristik, die Koetschau in seiner Dissertation (S. 16 und weiter S. 33) giebt, hierhersetze: Der Meister von Mefskirch liebt es, jede einzelne Figur für sich hinzustellen, sie erscheint rein äufserlich an ihren Nachbar angereiht. Die Anordnung ist streng regelmäfsig, symmetrisch; er ist ein grofser Psychologe in der Schilderung des Milden, Anmutigen, Friedlichen, Würdevollen, sein Talent scheitert an leidenschaftlicher Bewegung; seine runden Köpfe sind von unschuldigem Ausdruck, die Nase wird mit scharfem Rücken und kurz ansetzender stumpfer Kuppe gebildet, das Ohr liebt er durch reiches, auf Brust und Rücken herabfallendes Haar zu verdecken; die Vordergründe seiner Bilder sind wenig ausgearbeitet, enthalten nie Blumen oder sonst feines Detail.

Die Ähnlichkeit des Bischofs in der Gruppe des germanischen Museums mit dem hl. Martin des Wildensteiner Altarflügels (Kraus a. O. Taf. II) ist wohl nicht zufällig.

Nürnberg. Karl Schaefer.

Ein Brief Sebastian Schertlins von Burtenbach an Kaiser Karl V.

Der nachfolgende Brief, den das Germanische Museum vor einiger Zeit erworben hat, stammt aus der Sammlung des früheren Direktors der Hof- und Staatsbibliothek und Professors Dr. Karl v. Halm in München. Er fehlt in der Ausgabe der Briefe Schertlins von Herberger, welche, wie der Titel besagt, nur die Briefe an die Stadt Augsburg gibt[1]); er würde hier sich den Nummern 79 (S. 207), Schertlin an den Rat der Stadt Augsburg, 23. Januar 1547, und 80 (S. 211), Schertlins Vertrag mit der Stadt Augsburg um sein Gut Burtenbach, 25. Januar 1547, zeitlich und inhaltlich anreihen. Dem Briefe lag eine moderne Abschrift bei, auf welcher sich folgende Anmerkung von Halms Hand findet: »Als nach dem unglücklichen Ausgang des Schmalkaldischen Krieges auch die Reichsstadt Augsburg, deren Feldhauptmann Schertlin war, der Gnade des Kaisers sich unterwarf, wurde Schertlin von der Amnestie ausgeschlossen und mufste flüchtig gehen. Die Existenz des obigen Schreibens war wohl bekannt, es konnte aber von Herberger, als er Schertlins Briefe herausgab, nicht benutzt werden. In einem Bericht der Stadt Augsburg (d. d. 28. Januar 1547)[2]) an ihre Abgesandten in Ulm, wo diese mit dem Kaiser unterhandelten, heifst es: ‚Hiemit ain copei von herrn Sebastian schreiben an die kays. maj. er hat auch gar ein underthenig schreiben an die kunigl. mt. lassen thun.‘ Eine solche Kopie hat sich im Augsburger Archiv nicht erhalten.«

Das Original der hier erwähnten Kopie ist der nachfolgende Brief. Wie dieser in den Besitz Halms gelangt ist, erwähnt derselbe in der eben citierten Anmerkung nicht. Die Sammlung Halms ward nach seinem Tode versteigert und auch dieser Brief kam auf den Markt.

Der Inhalt desselben bezieht sich auf Schertlins Thätigkeit im schmalkaldischen Krieg, wegen welcher der Kaiser ihm aufs höchste grollte. Dafs während des Feldzuges an der Donau die treibende Kraft auf Seite der protestantischen Kriegführenden Schertlin war, dessen energische Ratschläge von den Fürsten zu ihrem eigenen Schaden und zum Schaden der evangelischen Sache nicht befolgt wurden, ist nicht zu bezweifeln[3]). Es geht auch deutlich aus mehreren Stellen von Schertlins Selbstbiographie hervor[4]). Er war es, der die Ehrenberger Klause mit kühnem Streich nahm, ein Vorstofs, der, entsprechend fortgeführt, den Krieg über den Brenner verlegen und den Kaiser in die gröfste Gefahr bringen konnte. Das hatte Karl nicht vergessen; daher sein Zorn auf Schertlin und seine unerbittliche, seiner wenig edelmütigen Natur entsprechende Rache. Als der Kaiser in Oberdeutschland siegreich war und die Städte sich unterwarfen, war Schertlin es, der Augsburg zu halten versprach. Aber »rasch genug war in den Reichsstädten jene trotzige evangelische Kampflust wieder

1) Sebastian Schertlin von Burtenbach und seine an die Stadt Augsburg geschriebenen Briefe. Mitgeteilt von Theodor Herberger. Augsburg, 1852. Übrigens werden auch einige an andere Adresse gerichtete Briefe mitgeteilt, z. B. S. 48, Nr. 3, S. 69, Nr. 2.

2) Auch zu lesen bei Herberger, a. a. O., S. CIX, Anm. ***

3) Vergl. auch Fr. v. Bezold, Geschichte der deutschen Reformation, S. 776 und 777.

4) Leben und Thaten des . . . Herrn Sebastian Schertlin von Burtenbach, durch ihn selbst deutsch beschrieben. Herausgegeben von O. Schönhuth, Münster 1858. Seite 45, 46, 49, 59 u. a. a. O.

verflogen«[5]). Am 23. Januar 1547 berief Schertlin alle verordneten Kriegsräte und Hauptleute zu sich, beratschlagte mit ihnen einen neuen Plan zur Verteidigung der Stadt und legte ihn dem Rate der Dreizehn vor. Nach diesem Entwurfe sollte das Äufserste geschehen. Aber die Unterhandlungen mit dem Kaiser waren schon zu weit gelangt. Die Mehrzahl der Ratsmitglieder hatte sich zu der Überzeugung geneigt, dafs die Stadt an dem Kaiser einen gnädigen Sieger finden werde. Die Abgesandten huldigten ihm in Ulm durch einen Fufsfall und Augsburg wurde ihm auf Gnade übergeben. Noch ehe aber die Unterhandlung ganz zu Ende war, mufste sich der tapfere Schertlin flüchten, um dem Zorne des Kaisers zu entgehen, der alle Rache an ihm allein zu nehmen begierig war. (Liefs er doch eigene Streifzüge seiner Reiter auf Schertlin ausgehen!) Die redlichen eifrigen Bemühungen Anton Fuggers und Hans Baumgartners um Versöhnung waren für ihn vergebens gewesen. Auch die unterthänigsten Bittschriften Schertlins durften dem Kaiser nicht einmal übergeben werden[6]). Eine solche Bittschrift ist der nachfolgende Brief, und auch er ist nicht übergeben worden; es fehlt nämlich auf dem Dokument das Zeichen, dafs er präsentiert ist. Für die Stimmung und Selbstcharakteristik des alten Kriegsmannes ist der Brief, obschon er seinem eigentlichen Zweck nicht gedient hat, dennoch wertvoll.

Der Brief ist nicht von Schertlins Hand selbst geschrieben; doch ist eigenhändig die Namensunterschrift, und von seiner eigenen Hand sind auch die dem Briefe hinzugefügten (sieben) Zeilen : Allergnedigster kaiser, ich hab oft gedacht, bis : Ich beger und bitt gnad. Aufserdem sind von Schertlins Hand die unter der Adresse stehenden Worte: dedi 25. Jener Ao 1546. Was diese letzten Worte bedeuten, ist nicht ganz klar. Er hat das Schreiben übergeben, etwa dem Rat, zur Weiterbeförderung an den Kaiser, die nicht gelang? oder wurden die Worte nachträglich hinzugesetzt?

Der Brief lautet[7]):

Allerdurchleuchtigster grosmechtigster unüberwindlicher kaiser, allergnedigster herre. Eur kay. mt. sein mein unterthenigst gehorsam und willig dienst in aller demut ungespart leibs und guts in aller underthenigkeit zuvoran berait. Allergnedigster herre. Ich vermörk und empfind laider, das eur. kay. mt. der schwebenden kriegssachen halb zum allerhöchsten wider mich bewegt und erzurnet seien. Auch sogar, das viel haubtsacher usgesonet werden, ich aber noch kain gnad fynden mag, welches mich schmerzlich bekumert. Dann ich bin von jugent auf in eur kayserlichen und der Römischen königlichen mt. diensten als ain kriegsman herkumen, meinen leib von iren wegen oftmals durr[8]) gewagt und mein plut vielfeltig verrert[9]), aber nie kein ainigemal wider eur. kay. mt. gedient noch gehandlt. Dann was sich zwuschen eur kay. mt. wider churfursten, fursten, stette und stend das vergangen jare zugetragen, darin ich doch nit anderst dann als ein diener verwant gewest, auch uberal nichts one aus-

5) Bezold a. a. O., Seite 782. Siehe auch S. 783.

6) Herberger, a. a. O. S. CVIII und CIX.

7) Der Brief ist einem Sammelband eingefügt gewesen, denn oben rechts in der Ecke stehen die Folio-Ziffern 91 und 92.

8) teuer.

9) verreren = vergiessen.

drucklichen meiner obern rate und befelch gehandelt, wie ich dann solichs als ain bestelter alter diener derselben stende thun muessen, so haben eur kay. mt., das ich bemelten stenden verpflicht gewest, wol gewisst, und mich unangesehen desselben hievor allergnedigst in iren veldzugen geprauchte. Ich kann mich auch kains wegs erinnern, das ich ichzit ubermessigs oder beschwerdlich in diesem krieg vor andern gehandlt. Solt mir aber einnembung der Erenberger clausen [10]) fur sogar verweislich und von eur kay. und der ku. mt. zu sölhen ungnaden gerechnet werden, so kan und mag ich mit Got und höchster warhait darthun, das mir solches von gemainen stenden, wie es zu Ulm im kriegsrat beschlossen, auferlegt und befolhen worden, und aus aigner meiner bewegung gar nit, auch aus kainer andern ursach noch anderer gestalt beschehen, dann dweil kundschaft vorhanden, das ain gross kriegsvolk zu ross und zu fuess damals aus Italia kumen sollen, das dise land und etlich stette ganz und unverderbt beliben, wie sie dann also bisher bey wirden unverletzt pliben seind, welches one das nit geschehen. Der und ander ursachen halb ich mich vor andern kainer solichen strengen ungnad besorgt. Dweil ich aber von einem ersamen rathe der stat Augspurg, meinen gonstigen herren, vernumen, das bishere kain bitt noch flehnen, soviel mein person belangt, stat fynden mögen und die sach daruf gestanden, das gemainer statt Augspurg underthenigste ussönung bey eur kay. mt. allain meiner person halb erwynden wellen, so kan eur. kay. mt. ich allerunderthenigst nit verhalten, wie die sachen meiner und dieser stat halb dieser zeit geschaffen. Nemblich das Augspurg auf diesen tag dermassen fursehen ist, das ich sie mit Gottes hilf vor zimblichem gwalt ain gute zeit hette wissen zu erhalten. Ich hab auch ein soliche willige burgerschaft und wol erzeugt kriegsvolk, das es mir nach allem meinem willen und gefallen zuestimbt, und muest fuerwar langer zeit und grosser heftigkeit walten mich uszeheben. Dieweil aber das unschuldig plut aufm land, auch die ver-

10) Am 13. Juli 1546 eroberte Schertlin Schlofs und Engpafs Ehrenberg bei Füssen. Er hatte vernommen, dafs die Kaiserlichen zu Füssen und Nesselwangen sich versammelten. Er zog deshalb am 10. Juli mit 12 Fähnlein Knechten aus Augsburg, und sein Leutnant mit ebenfalls 12 Fähnlein gleichzeitig aus Ulm; sie eilten Tag und Nacht, die Kaiserlichen auf ihren Musterplätzen zu überfallen, sie zu schlagen oder zu trennen, und dann noch die Ehrenberger Clause und Schlofs einzunehmen, damit das Vaterland zu retten, und den Feinden, den Hispaniern und Italienern, den Pafs ins Deutschland zu wehren. Die Feinde, die sich bei Füssen zusammen gezogen hatten, zogen ab, als Schertlin in der Nacht Anstalten zu stürmen machte, nach Baiern und Schongau. Schertlin wünschte ihnen mit etlichen Falkonetten einen guten Morgen. Er nahm das Schlofs und liefs am 13. in Folge von Briefen, die er, einen grofsen Ledersack voll, bei einem niedergeworfenen Postboten fand, wonach »der Papst Italiener und Hispanier herausschicket durch Tirol«, eilends 12 Fähnlein Knecht durch die Clause, liefs verkunden, dafs er nicht willens wäre, die Landschaft zu beleidigen, nur sie und das Vaterland zu retten und vor dem gewaltigen Ueberzug des Feinds und Antichrists zu schützen, und rüstet sich, »des andern Tags mit allem Zeug und Geschütz hinnachzuziehen, und war willens, das Concilium, das zu Trient mit vielen Cardinälen und Bischöfen gesessen, heimzusuchen, und den Feinden das Loch, damit sie nit herauskämen, zu verziehen«. Aber die Kriegsräte in Ulm, denen er diese seine Absicht mitteilte, geboten ihm bei eilender Post, mit allem Kriegsvolk eilends wieder umzukehren nach Günzburg, welches also beschehen mufs. Siehe Selbstbiographie, ed. Schönhuth, S. 35—37. Offenbar war dieser Zug Schertlins eine der Haupursachen, den Groll des Kaisers zu einem so unversöhnlichen zu machen.

zerung und usmörglung des Teutschen kriegsvolks, welches viel notwendiger wider die unglaubigen zu gebrauchen, dann ainander selbst umbzebringen, darzu auch ein ersamer rathe und dise werde statt und frombs volk billich zu bedenken und beherzigt und ich dann vermörkt, das ain ersamer rathe zur ussönung underthenigst genaigt gewest, so hab ich ehe mich selbst in geferde stellen, dann bemelte vergleichung meiner person halb verhindern wellen, bin also, nach der ubergabe meiner guter zu Purtenbach[11]), die ich ainem ersamen rathe zu Augspurg gethon hab, von weib und kynd, von dieser stat, von haus und hofe in das leidige pitter ellende gezogen[12]), Got erbarmbs und gebe eur kay. mt. zu erkennen, was costen, gefahre, unruhe und verhindernus eur. kay. mt. an derselben andern vorhaben und was ir in zeit diser stat belegerung oder zwang von anderen potentaten hett zusteen mögen, ich durch dieses mein exilium, des ich wol noch übrig sein möge, verhuett und furkumen habe, allerunderthenigts bittent, eur kay. mt. wellen mein eerlich gemute in dem und anderm, auch di gaben, di mir Got verlihen hat, allergnedigst ansehen und mir das ellend kurzlich wenden und mich begnaden, dardurch wirt eur kay. mt. ir hochadelich geplut und gemute, welches Julius Cesar und alle hochberuembde helden auch gegen iren feinden guetlich gebraucht, erzaigen, kan ichs dan umb eur kay. mt. in aller underthenigkait verdienen, das soll an mir nymmer mer manglen, und bitt umb allergnedigste antwurt. Datum 25. januarii anno 1547.

Eur kay. mt. etc.

underthenigster
Schertlin.

Allergnedigster kaiser, ich hab oft gedacht, es werde der strittigen religion halb ainmal ubel zugeen und wils mit erenleuten beweisen, das ich oftermals gesagt, wann ich wider die ka. mt. muest handlen, hett ich sorg, mich würde kain glück angeen, das ist mir laider widerfaren. Ich beger und bitt gnad[13]).

Die Adresse lautet:

Dem allerdurchleuchtigsten grosmechtigsten unüberwindlichen fursten und herrn, herrn Carolo dem funften Römischen kayser, zu allen zeiten merern

---

11) „Schertlin schlofs mit der Stadt Augsburg einen Vertrag wegen Burtenbach, welches von der Stadt gegen eine in einem halben Jahr zu erlegende und erst zu bestimmende, gebührliche Kaufsumme auf so lange übernommen wurde, bis Schertlin oder seine Erben die Güter wieder bewohnen könnten." Herberger, S. CIX. Der Vertrag vom 25. Jäner 1547 ist bei Herberger S. 211 abgedruckt.

12) Er verliefs Augsburg: „und bin also auf 29. jeners im 1547 jars morgens vor tags zum einlafs sampt 35 pferden hinuss gezogen, mit mir wek gebracht bis in 40000 fl. bargeld, silbergeschirr und ander guts gemeinschlach". Schönhuth, S. 63. Er ging nach Constanz, wo er bis zum November blieb, die Versöhnung mit dem Kaiser fortgesetzt anstrebend. Als sich auch Constanz mit dem Kaiser versöhnte, ohne dafs er in die Aussöhnung mit inbegriffen war, ging er nach Basel und trat in die Dienste König Heinrichs von Frankreich, dessen Bündnis mit den deutschen Protestanten die Folge seiner eifrig betriebenen Unterhandlungen war. Erst nach dem Vertrag zu Passau fand im J. 1553 seine Aussöhnung mit dem Kaiser statt, und auch mit Augsburg, welches sein Gut Burtenbach ihm wieder überliefs. Hier und in Augsburg lebte er von jetzt an in Zurückgezogenheit bis zu seinem im J. 1577 erfolgten Tode.

13) Die Worte von allergnedigsten kaiser bis hierher sind von Schertlins Hand hinzugefügt.

Die Krönung Kaiser Friedrich III. durch den Papst Nikolaus V.

des reichs, in Germanien, Hispanien, bayder Sicilien, Jherusalem, Hungern, Dalmatien, Croatien etc. kunig, erzherzogen zu Österreich, herzogen zu Burgundi etc., graven zu Hapspurg, Flandern und Tyrol etc., meinem allergnedigsten herren. Unter der Aufschrift stehen die Worte von Schertlins Hand:

dedi 25 Jener
Ao 1546[14]).
Nürnberg. R. S.

Die Krönung Kaiser Friedrich III. durch den Papst Nikolaus V.

Gemälde im germanischen Museum.

(Mit einer Lichtdrucktafel.)

Das politische Leben Deutschlands wurde im ganzen Verlauf des Mittelalters beherrscht von der Idee des Weltreiches, des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Nicht mit Unrecht darf behauptet werden, dafs diese Utopie der deutschen Nation einen grofsen Teil seiner Kraft entzogen, dafs sie zum Niedergang der Machtstellung Deutschlands erheblich beigetragen habe. Der Gedanke dieses nie zur vollen Wirklichkeit gewordenen Idealreiches, der das römische Weltreich der Cäsarenzeit zum Vorbild und zur Basis hatte, mufste eben als Erbe des römischen Reiches seinen Schwerpunkt jenseit der Alpen, in Italien und vor Allem in dem Punkt, wo die der weltlichen rivalisierende Weltmacht, das Papsttum, seinen Herrschersitz hatte, in Rom haben. Die Folge waren die zahlreichen Römerzüge deutscher Kaiser, die von Karl dem Grofsen bis auf Karl V. den höchsten Traum der deutschen Herrscher zu bilden pflegten. Den formalen Glanzpunkt der Römerzüge aber bildete die Krönung des deutschen Wahlkönigs zum Kaiser durch den Papst. Die Bedeutung und Rechtsfrage dieser Krönung bildete den Ausgangspunkt so vieler Kämpfe zwischen Kaisertum und Papsttum, in dem das letztere die meisten Siege davontrug.

Die letzte römische Kaiserkrönung war diejenige des Kaisers Friedrich III. (als deutscher König Friedrich IV.) am 19. März 1452.

Bei der hohen politischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Kaiserkrönung ist es natürlich, dafs dem Vorgang und den dabei beachteten Formen von jeher neben der deutschen Königswahl und Krönung zuerst in Aachen, dann in Frankfurt ein stets gleichbleibendes Interesse vom deutschen Volke entgegengebracht wurde. So ist insbesondere der deutschen Kaiserwahl und Krönung eine ganze Literatur und zahlreiche Abbildungen gewidmet worden, sowie auch abgesehen von ihrer jeweiligen politischen Bedeutung die Römerzüge den Historikern von jeher ein reiches Feld der Forschung eröffneten. Neben der beschreibenden kann man schon früh auch das Auftreten bildlicher Darstellungen der Krönungen wahrnehmen, in erster Linie allerdings tritt bei diesen die deutsche Königs- oder Kaiserkrönung auf den Plan.

Die früheste dem Verfasser bekannte historische Darstellung einer römischen Kaiserkrönung — von symbolischen und allegorischen, ebenso von den plastischen Krönungen soll abgesehen werden — ist diejenige des Kaisers Heinrich VII.

14) Nach der noch im 16. Jahrh. zuweilen vorkommenden Rechnung, die den Jahresanfang zu Ostern setzt.

von Luxemberg in dem im Auftrag seines Bruders angefertigten Balduineum (herausgeg. in farbiger Nachbildung der Miniaturmalereien unter dem Titel »die Romfahrt Kaiser Heinrich VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis von der Direktion der k. preufsischen Staatsarchivs, Berlin 1881) auf Tafel 23b. Diese Bilderchronik, welche wohl irrtümlich als Entwurf für einen vom Erzbischof Balduin von Trier in seinem Palast beabsichtigten Freskencyclus hingestellt wurde, kann insoferne den Anspruch verhältnismäfsiger historischer Treue machen, als die 73 Darstellungen nachweislich unter direkter Einflufsnahme des am Zuge als erste Nebenperson beteiligten Balduin, des Bruders des Kaisers, und möglicher Weise, worauf manche Züge deuten, sogar von einem Teilnehmer des Zuges, wohl einem Geistlichen, verfertigt worden sind. Etwas von ihrem Wert verliert die Darstellung der Krönung, der dafür die Vorgänge vor und nach der Wahl beigefügt sind, aufser der durch die mittelalterliche Kunstübung bestimmten stark abbrevierten Darstellung dadurch, dafs die Krönung nicht durch den Papst selbst, der ja in Avignon weilte, sondern durch drei Kardinäle vorgenommen wurde.

Künstlerisch und kunsthistorisch weit bedeutender ist die Darstellung der Kaiserkrönung Friedrich III., der, wie erwähnt, letzten überhaupt stattgefundenen, auf einem gegenwärtig im Besitz des germanischen Museums befindlichen ungefähr gleichzeitigem Tafelbilde, das den Anlafs zu der vorliegenden kleinen Abhandlung gab.

Das Bild, in Oeltechnik auf eine aus mehreren querlaufenden Brettern zusammengefügte Eichenholztafel gemalt, 0,72 m hoch, 0,71 m breit, Nr. 22 des Katalogs der Gemälde, soll nach Angaben des Katalogs der Sammlung Eugen Felix, aus welcher es Ende 1886 für das germanische Museum erworben wurde, aus dem Besitze des Königs Christian II. von Dänemark stammen. Vom Gründer und Direktor des nordischen Museums, Konferenzrat Thomsen, wieder aufgefunden, gelangte es in den Besitz des Barons Dierkung-Hollfeld auf Pinneberg und durch verschiedene Hände in die Sammlung Eugen Felix. Auch zum Bestande der von Reider'schen Sammlung in Bamberg hat es zeitweise gehört. Das Bild, von vortrefflichem Erhaltungszustand, hat im germanischen Museum die Bezeichnung »altniederländische Schule« erhalten, nachdem es vorher als Schule der van Eyck und auch als Werk des Petrus Cristus angesprochen worden war.

Die Darstellung auf dem Bilde (s. die Lichtdrucktafel Nr. 3) zerfällt in zwei Abteilungen, die auch räumlich bevorzugte, mehr als zwei Drittel der Tafel einnehmende und auf der linken Seite (vom Beschauer aus) befindliche eigentliche Kaiserkrönung, dann die rechts befindliche Überreichung des Schwertes vor dem Altar einer Kapelle.

Wenn irgend ein Zweifel über die unhistorische Art des Bildes herrschen sollte, so würde dieser schon bei Betrachtung der Darstellung der rein idealen Lokalität schwinden müssen.

Die Krönung geht in einem kapellenartigen Raum vor sich, der jedenfalls die alte Peterskirche darstellen soll, und von dem sich links ein doppeltes Fenster mit Aussicht auf eine bergige, nichts weniger als italienischen Charakter zeigende Landschaft öffnet.

Dem Beschauer gegenüber steht in diesem zwischen romanischen und gotischen Architekturformen schwankenden Raum ein holzgeschnitzter gotischer Thron, darüber ein grüner Baldachin in der dem 15. Jahrh. eigentümlichen Weise mit zwei beutelartigen Anhängern vorn.

Merkwürdiger Weise und ganz einer naturwahren Auffassung widersprechend befindet sich vor der dem Beschauer zugekehrten, offenen Seite der Kapelle ein Wiesengrund mit den üblichen, möglichst naturgetreu gebildeten Pflanzen. Auch die Anordnung der Personen, welche dieser Krönungsscene im engern Sinne beiwohnen, entbehrt der nötigen Naturwahrheit. Die beiden zwischen Thron und Fensterwand knieenden Kardinäle können in dem engen Zwischenraum keinen Platz haben, auch die Anordnung des ritterlichen Gefolges von fünf Personen unter dem Bogen rechts, von der Helm-, Banner- und Schwertträger am meisten hervortreten, ist eine gedrängte. Der Papst setzt mit der Linken dem rechts vor ihm knieenden Kaiser, der mit dem rechten Arm sich auf das Seitenteil des Thrones stützt, die Krone auf.

Die dem Krönungsakt zeitlich voraufgehende Nebenhandlung führt uns in eine wohl dem hl. Laurentius, dessen vergoldete Figur wir auf dem Altaraufsatze erblicken, geweihte Nebenkapelle. Der Kaiser, diesmal mit dem Helm auf dem Haupt und ohne den Krönungsmantel kniet auf den Stufen des Altars, aus den Händen des links vor ihm stehenden Priesters das Reichsschwert empfangend. Zu beiden Seiten des Altars zwei levitirende Priester. Die Kapelle mit ihren kleinen hoch angebrachten Fenstern macht einen altertümlicheren Eindruck als der Raum der Hauptscene. Auch hier öffnet sich durch ein weites Thal der Blick in die Landschaft, allerdings durch den Bildrand begrenzt, wie auch die Figur des Kaisers durchschnitten ist.

Fassen wir nun noch kurz die künstlerischen Qualitäten des Bildes in Betracht, so wird das Urteil zunächst dahin zu gehen haben, dafs wir es weder mit einem Hauptbild ersten Ranges, noch auch mit einem scharf den Charakter eines Meisters tragenden Bild zweiten Ranges, sondern nur mit einer anerkennenswerten Schularbeit zu thun haben.

Auf die Mängel der Komposition war schon Gelegenheit hinzuweisen; die Figurenbehandlung läfst ebenfalls manches zu wünschen übrig. Abgesehen von der der ganzen Schule mehr oder minder eigenen überschlanken Körperbildung darf auch die mangelnde zeichnerische oder wie man lieber will, anatomische Erkenntnis des menschlichen Körpers nicht übersehen werden, eine Erkenntnis, die den ersten gleichzeitigen Meistern in ganz anderem Grade zu Gebot stand als unserem Maler. Besser sind die Köpfe und hervorzuheben auf der mehr betonten Scene der Krönung Kaiser und Papst, die ein wirklich individuelles Gepräge tragen. Ziemlich gut sind auch die Köpfe der beiden Kardinäle, während in den anderen die Charakterisierungsgabe unseres Künstlers wesentlich nachläfst. Nur der den Helm haltende Würdenträger ist einigermafsen lebensvoll behandelt.

Die schwächste Seite des Bildes ist die recht mangelhafte Raumbehandlung. Die Vertiefung des Raumes ist gar nicht gelungen, die Perspektive mangelhaft. Dies und der im Gegensatz zu sonstigen guterhaltenen Bildern etwas stumpfe Ton der Färbung, die sonst kräftig und harmonisch gestimmt ist, erschweren noch die Bestimmung der Herkunft. Dagegen hat der Maler sich

die technische Feinheit seiner Schule in der Ausführurg alles Nebensächlichen, insbesondere des Kostümlichen zu eigen zu machen gewufst.

Es wird also wohl auch fernerhin davon abzusehen sein, das Bild mit irgend einem der bedeutenderen Meisternamen der altniederländischen Schule in Zusammenhang zu bringen; ich möchte aber auch eher als der Schule der van Eyk es derjenigen des Dirk Bouts zugewiesen wissen; denn vor dem Jahr 1455, oder gar 1460 darf wohl die Entstehung nicht angesetzt werden.

Der Nachweis endlich, dafs wir es auf dem Bilde nicht etwa mit einer Darstellung eines Augenzeugen zu thun haben, ist dadurch leicht gemacht, dafs vertrauenswürdige und zugleich ausführliche Beschreibungen der uns interessierenden Zeremonie von Augenzeugen vorhanden sind. Vor allem ist hier Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II. zu nennen. Aus diesen Beschreibungen, die in der neueren Geschichtslitteratur schon gründlich gewürdigt sind, kann man sich unschwer ein klares Bild des wirklichen Vorganges machen. Auf unserem Bild sind die beiden letzten Phasen der Zeremonie, die Überreichung des Reichsschwerts (Karls des Grofsen), von dem Aenea Silvio behauptet, es sei das Karl IV. gewesen, und die eigentliche Krönung dargestellt. Eine gewisse Kenntnis der Zeremoniells hatte der Maler sicher, auch die Darstellung der Krönungsinsignien und des Reichsbanners ist wenigstens annähernd richtig. Ganz gut informiert war dann der Maler über die Darstellung der Kardinäle. Charakteristisch ist auch für die Kenntnis des Zeremonienwesens die Übergabe des Reichsschwertes.

Eine Frage mag nun noch aufgeworfen werden: wie kam der Meister dazu, das Bild zu malen und für wen malte er es. Die letztere Frage dürfte kaum zu beantworten sein. Hat er es für einen Teilnehmer an der Romfahrt geschaffen, der eine bleibende Erinnerung an das denkwürdige Ereignis zu haben wünschte? Möglich wäre es immerhin. Dann wäre wohl die Anordnung allerdings in ziemlich abgekürzter Weise nach den Angaben des Bestellers erfolgt. Dieser könnte auch die Vorbilder für die Porträts von Kaiser und Papst geliefert haben. Denn solche Vorbilder sind bei der unbedingten Ähnlichkeit Friedrich III. die eben auch die sichere historische Deutung ermöglichen und der wenigstens anklingenden des Papstes sicher vorhanden gewesen. Die verhältnismäfsig sehr jugendliche Darstellung Friedrichs läfst auch den weiteren Schlufs zu, dafs das Bild wohl kurz nach dem Vorgang selbst erstanden sei. Dafs es der Maler aber etwa selbst, sozusagen um seinem künstlerischen Bedürfnis Genüge zu leisten gefertigt habe, ist kaum zu glauben; der Charakter der Zeit widerspricht dem doch völlig. Für kirchliche Zwecke endlich kann es nicht gemalt sein, weil der Vorgang mit kirchlichen Dingen doch erst in zweiter Linie zusammenhängt.

Für den Kaiser selbst war es auch nicht bestimmt, denn dieser hätte sicher das seltene Ereignis, dafs zu gleicher Zeit die neuvermählte Kaiserin Leonore von Portugal der Krönung beiwohnte und daran Anteil hatte, berücksichtigt wissen wollen. So sind wir denn wie über den Autor, so auch über den Besteller des in seiner Art seltenen und kulturgeschichtlich wichtigen Werkes auf blofse Vermutungen angewiesen.

Nürnberg. H. St.

Stadtpläne und Prospekte
vom 15. bis zum 18. Jahrhundert.

Das Kupferstichkabinet des germanischen Museums enthält aufser den von rein kunstgeschichtlichem Standpunkt angelegten Sammlungen von graphischen Blättern und den Biderrepertorien eine Anzahl nach sachlichen Gesichtspunkten zusammengestellter Holzschnitte, Kupferstiche und Handzeichnungen, die eine Menge kulturgeschichtlichen Studienmaterials enthalten und schon dadurch sich als höchst nützlich erwiesen haben, dafs sie fast allen in den letzten zwei Jahrzehnten erschienenen illustrierten Werken aus dem Gebiet deutscher Geschichte an Bildnissen, religiösen und politischen Flugblättern, an Bildern aus dem Feldlager, der Schlacht oder der Städtebelagerung ein willkommenes Material boten.

Eine der umfangreichsten dieser Einzelsammlungen enthält 3800 Blätter alter Stadtpläne, Prospekte und Ansichten, deren Durcharbeitung und Ordnung zu einigen Mitteilungen allgemeiner Natur Veranlassung gibt. Über ein Drittel dieser Blätter gehören unserem Jahrhundert an: es sind teils die in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts so beliebt gewordenen lithographischen Ansichten und Landschaften, die oft mit wenigen Farbentönen eine ganz gute Wirkung machen, Stahlstiche und eine grofse Zahl von Handzeichnungen, an der Natur aufgenommene Skizzen von Burgen und Klöstern aus allen Enden des deutschen Landes, eine von Frhrn. von Aufsefs mit einem Rest romantischer Begeisterung offenbar s. Z. systematisch begonnene Sammlung. Unter den alten Blättern sind die meisten Ausschnitte aus den topographischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts: 27 von den grofsen Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik, (Nürnberg, Koberger 1493), die doppelte Anzahl Kupferstiche aus Braun und Hogenbergs Städtebuch (Köln 1583). Nahezu 100 gröfsere und kleinere Holzschnitte aus den verschiedensten Auflagen von Seb. Münsters Kosmographie (Basel 1543); der Löwenanteil gehört Merians Topographien an, aus denen an 300 Städtebilder in der Sammlung sich befinden; fast ebensoviele charakterisieren den Augsburger Prospektstecher Gabriel Bodenehr (thätig 1690—1730 cr.) In Kupfer gestochene Ansichten von böhmischen, kärnthischen und ähnlichen Schlössern und Höfen enthielt die Topographia Karinthiae des Freiherrn Valvassore von 1680 von der Hand Lukas Schnitzers, Andreas Trosts u. a. wenig begabter Stecher. Der Gelehrte Daniel Meifsner, der die Skiographia Cosmica (newes Emblematisches Büchlein, darinnen in acht centuriis die vornembsten Stätt, Vestung, Schlösser etc. der gantzen Welt gleichsamb adrunbrirt und in Kupfer gestochen, bei Paulus Fürst Kunsthändler) 1637 in Nürnberg herausgab, fügte seinen nur zum Teil selbständigen Städtebildern schöne, lateinische und Teutsche Versiculn jedes Orths proprietet betreffend, oder auch lehrhafter Natur bei; Joh. Chr. Volkamer, der sich durch die Versuche der Einführung von Citronen und Südfrüchten in den deutschen Gartenbau bekannt gemacht hat, gab in seinen »Nürnbergischen Hesperides« von 1708 den Abbildungen der Früchte jedesmal eine Ansicht eines der Nürnberger Patriziersitze der Umgegend bei. Von all diesen buchhändlerischen Unternehmungen wie von dem Fleifs der Kupferstecher, die sich mit der genauen Aufnahme von Einzelprospekten mühten, gibt die Sammlung Zeugnis. Sie enthält eine grofse Anzahl holländischer, viele französische und einige

italienische Prospektstiche; sie zeigt, wie schon im 17. Jahrhundert in grofsen Städten wie Augsburg, Nürnberg, Danzig, die Übung aufkommt, ganze Folgen von Ansichten der öffentlichen Gebäude, Kirchen und Plätze zu stechen.

Von dem alten Nürnberg und seinem Stadtgebiet geben 160 Blätter ein anschauliches Bild; Vieles, was zur Ergänzung derselben von Wichtigkeit ist — besonders Handzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts — wird im kgl. Kreisarchiv bewahrt.

Sehen wir von all den Anregungen ab, die man für die Entwickelung des Befestigungsbaues und der Stadtanlage selbst aus diesen Blättern wird schöpfen können — suchen wir über die Veränderungen, welche das Stadtbild in der äufseren Form wie in der Bedeutung während dreier Jahrhunderte erfuhr, einen Überblick zu gewinnen.

* * *

Der Unterschied zwischen geometrischer Aufnahme und malerischer, d. h. perspektivischer Ansicht erscheint uns heute so selbstverständlich, dafs wir uns an die eigenen ersten Zeichenversuche erinnern müssen, um begreifen zu können, dafs erst durch jahrhundertelange Arbeit dieser grundlegende Gegensatz als solcher erkannt werden konnte. Die von deutschen Künstlern gefertigten Architekturzeichnungen, die Visirungen der Steinmetzen, geben bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts ohne Unterschied den Beleg dafür so gut wie die Städteansichten, dafs sich die Zeichner über diese Verschiedenheiten noch nicht klar geworden waren.

Die ältesten deutschen Städtebilder, die als solche, d. h. mit lehrhaftem Nebenzweck entstanden, haben sich offenbar aus der Vedute entwickelt, wie sie der Maler für den Hintergrund seiner religiösen Darstellungen brauchte und erscheinen erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts losgelöst vom Figurenbild. Getreu wiedergegebene Stadtansichten wie sie A. Dürer später anscheinend mit Absicht vermied, sind auf den Altargemälden gerade in dieser Zeit häufig: so ist uns auf dem Krellschen Altar in der Lorenzkirche die im 17. u. 18. Jahrhundert wiederholt gestochene älteste Stadtansicht von Nürnberg, eine solche von Bamberg auf der wolgemutischen Kreuztragung in St. Sebald erhalten. Das Interesse dieser Zeit wurde naturgemäfs durch die grofsen überseeischen Unternehmungen, durch die ausgedehnten Handelsbeziehungen, welche Faktoren der Nürnberger Kaufherren bis nach Portugal und Sizilien führten, auf geographische Dinge gerichtet; Marcho Polos Reisen, (das puch von mangerley wunder der landt u. leidt von 1477,) war einer der ersten Drucke nicht religiösen Inhaltes, und die Schilderungen von Pilgerfahrten ins heilige Land gehörten zur beliebtesten Litteratur dieser Zeit. Die Volkstümlichkeit und Billigkeit des Holzschnitts war Veranlassung, dafs man solchem Buche einige Städtebilder beigab, wie in des Mainzer Dekans Bernhard von Breydenbach Reisebeschreibung nach Jerusalem, die lateinisch und deutsch 1486 und später in wiederholten Neudrucken und Übersetzungen erschien. Der reiche Geistliche hatte auf seine Pilgerfahrt einen — niederländischen — Maler mitgenommen, nach dessen Zeichnungen nun sieben authentische Ansichten in Holz geschnitten wurden, Blätter, die an künstlerischer Auffassung und besonders an Gewissenhaftigkeit noch lange unerreicht dastehen.

Sie gaben offenbar den Herausgebern von H. Schedels Weltchronik Veranlassung, dem Holzschnitt einen so breiten Raum in dem Buche zu gewähren:

von den Ansichten der Stadt Venedig, der Inseln Candia und Rhodus ist längst festgestellt worden, dafs sie auf Breydenbachs Holzschnitte zurückgehen[1]); die ebenso typisch wie der verdorrte Baum wiederkehrenden Schiffe hat Wolgemut ebenfalls den Zeichnungen des Niederländers entlehnt. Trotzdem von den zahlreichen Ansichten der Chronik die meisten frei erfundene Phantasiebilder sind, die sich der gläubige Leser bald als Trier, Padua oder Metz, bald als Damaskus, Perugia oder Kempten gefallen lassen mufs, während nur dreifsig der Städteansichten auf eine mehr oder minder treue Naturaufnahme zurückgehen, trotzdem der kritiklos kompilierte Text noch ganz den Stempel mittelalterlicher Gelehrsamkeit trägt, so bleibt dem gemeinsamen Werke Dr. Hartmann Schedels und Michel Wolgemuts das Verdienst, zum ersten Male und mit grofsem Erfolg das ganze Material, so gewissenhaft es eben ging, »wissenschaftlich« zusammengestellt zu haben: es ist das monumentale Vorbild der ganzen folgenden Litteratur von Kosmographien und Städtebüchern.

Selbst die besten der von Wolgemut und seinem Schwiegersohn an der Natur gezeichneten oder redigierten Blätter wie Würzburg, München, Passau beschränken sich auf Zusammenstellung weniger für das Stadtbild charakteristischer Gebäude; Stadtmauern und Thore und die umgebende Landschaft sind zumeist typisch wiederkehrende, in der Form willkürliche Zuthaten. Damit nichts wichtiges ungesehen bleibe, wird ohne perspektivische Bedenken der Hintergrund ansteigend gebildet und Häuser und Türme selbst bei der genauesten Ansicht, der Nürnberger bedenklich verschoben; im einzelnen sind die wiedergegebenen Architekturen selten mit einiger Genauigkeit, der Dom zu Köln z. B. ist ganz unrichtig gezeichnet.

Um uns darüber aufzuklären, auf welchem Wege Schedel im Stande war, in nicht ganz zwei Jahren das ganze gewaltige Material der Weltchronik zu verarbeiten, dürfen wir vielleicht eine Stelle aus dem 1543 niedergeschriebenen Vorwort seines grofsen und weit populäreren Nachfolgers, des Sebastian Münster, anführen:

So viel der Stetten Contrafestung anbetrifft, sol menglich wissen, dafs ich in dieser meiner arbeit unterstanden hab, einer jeden Statt, deren beschreibung in diesem Buch verfafst ist, gelegenheit und contrafestische gutur, so viel mäglich, einzuleiben, hab auch derhalben mich mit schreiben und durch mittel Personen weyt und breyt beworben, nicht allein in teutschem Land, sondern auch in Italia, Frankreich, Engelland, Poland und Denmark. Was ich aber erlangt hab bey etlichen besunderen Personen, wird in diesem Buche mit ewigem Lob denen so jr hilff herzu gethan, an jedem orth gemeldet. Von manchem orth ist mir auff mein anlangen kein antwort worden. Es hat sich auch manch orth beklagt, dafs es mir nicht hat mögen zu willen werden, eines geschickten Malers halb. Wie denn ich auch bey etlichen grofsen Stetten erfahren hab, das nicht ein jeder Maler eine Statt in Grund legen kann. Dann fügt er noch hinzu: die Maler in Italia sind deshalb nicht ungeschickt, wie dass schein ist in

---

1) Vgl. über die Städtebilder der Schedelschen Weltchronik aufser Lübkes Einleitung zur Geschichte der deutschen Renaissancebaukunst den inhaltreichen Aufsatz von Loga im Jahrbuch der kgl. preufsischen Kunstsammlungen. 1888, p. 93 u. 184 ff.

Rom, Neapel, Venedig, Florentz, Constantinopel etc., welche alle in Italia contrafester und recht in grund gelegt in grofser Form gedruckt und mir zu handen kommen seind, wie ich sie dann auch in dies Werk, aber gar klein, geordnet hab.

Die Redaktion der Zeichnungen hatte für Münsters Werk der rührige Nikolaus Manuel übernommen, von dem auch die nach der Natur gezeichneten Ansichten der schweizer und oberrheinischen Städte herrühren. Die zahlreichen späteren Auflagen und Nachdrucke der Kosmographie — es waren innerhalb eines Jahrhunderts wohl über dreifsig — erschienen in zunehmend reicher Ausstattung mit getreueren Stadtansichten in Holzschnitten grofsen Formats. Was darunter nicht einfache vedutenartige Ansichten sind, zeigt den Typus des Prospekts, wie er im 16. Jahrhundert sich ausgebildet: eine Art Vogelperspektive, bei der das Stadtbild willkürlich gerenkt und gedehnt wird, damit die Strafsen und die an ihren beiden Seiten gelegenen Häusergruppen deutlich zu erkennen seien. Der Deutlichkeit und Vollständigkeit zuliebe wird keine Verschiebung gescheut, die Hauptgebäude werden allmählich mit ziemlicher Gewissenhaftigkeit ausgearbeitet.

Als Seb. Münster seine Publikationen unternahm, besafsen aber auch schon eine Anzahl deutscher Städte ihre offiziellen »Abkontrafetungen«, die sie ihm wie die Italiener, von denen er spricht, zur Verfügung stellen konnten: meist Kupferstiche grofsen Formats mit mehreren Platten gedruckt. So hat fast jede namhafte deutsche Stadt im Laufe des 16. Jahrhunderts ihren Prospektstecher gefunden, der seine Platten gewöhnlich dem hohen Magistrat schenkte, so dafs in sehr vielen Fällen in unsern Tagen Neuabzüge davon gemacht werden konnten. Ein Beispiel, wie solche Werke zu stande kamen, können wir zufällig aus den Ratsprotokollen der Stadt Freiburg i. B. mitteilen: Als der »Formschneider« Gregorius Sickinger, der offenbar auf einer zu solchen Arbeiten unternommenen Geschäftsreise von Solothurn gekommen war, in monatelanger Mühe den Prospekt der Stadt in grofsem und kleinerem Format gestochen, und die Kupferplatten dem Rat vorgelegt hatte, gestattete man ihm eine Anzahl von Abzügen zu nehmen und zu seinem Vorteil zu verkaufen; die Platten behielt die Stadt und berichtigte dafür bei dem Zunftgenossen, der Sickinger während seines Aufenthalts beherbergt hatte, dessen Zehrung.

In dieser Blütezeit des deutschen Prospektstichs war es offenbar das Streben der einzelnen Städte, ein möglichst stattliches, reich ausgestattetes Bild ihres mit Mauern und Thoren beschirmten, mit Kirchen und öffentlichen Gebäuden geschmückten Heims zu besitzen. Einige dieser zum Teil sehr selten gewordenen Einzelblätter des 16. Jahrhunderts sind von unerhörtem Umfang: gleich das älteste derartige Blatt, der von Grym und Vyrsung herausgegebene und von dem Goldschmied G. Seld gestochene Prospekt von Augsburg, vom Jahre 1521, besteht aus sechs Blättern und mifst 188 × 78 cm. Eine merkwürdige Federzeichnung im germanischen Museum, die nach den Schriftzeichen und der Tracht der Staffage nicht wohl nach 1520 entstanden sein kann, gibt eine Ansicht von Nürnberg in freier Umarbeitung des Schedelschen Holzschnitts in der Gröfse 160 × 48 cm.; das verständig kolorierte Blatt ist bezeichnet Hans Wurm und mufs in irgend einem Verhältnis stehen zu dem von Nagler angeführten Holzschnitt gleicher Signatur in fünf Blättern, von dem ich nicht feststellen konnte, ob und

wo er existiert[2]). Naglers Datierung auf 1559 ist zweifellos unrichtig. Das monumentalste unter all diesen Werken ist die um die Mitte des Jahrhunderts entstandene Ansicht von Lübeck auf 24 Holzstöcken in der schematischen Weise koloriert, wie sie der Nürnberger Formschneider Hans Weigel um diese Zeit seinen Prospekten zu geben pflegte; Pfarrer J. Geffken hat 1855 das in seinem Besitze befindliche Exemplar, das er für ein Unikum hielt, mit begleitendem Text wiedergeben lassen; aufser dem im germanischen Museum befindlichen zweiten Exemplar ist bisher keines bekannt geworden. Die Gröfse des ganzen Holzschnitts beträgt 380 × 70 cm.

Wenn sich die Zeichner dieser Zeit durchweg noch mit der merkwürdig systemlosen, ad hoc zugeschnittenen Perspektive behelfen, die nur den Vorteil für sich hat, dafs sie nichts von den wichtigen Gebäuden der dargestellten Stadt verschwinden läfst, so ist eine in unserer Sammlung befindliche Ansicht von Strafsburg höchst lehrreich als einzelnstehender Versuch, in die willkürliche Perspektive ein System zu bringen. Vom Jahre 1548 besitzen wir eine sehr sorgfältig ausgeführte getuschte Federzeichnung eines Conradus Morant, Maler und Bürger von Strafsburg, die mit gewissenhafter Beobachtung einer nach der Ferne sich verjüngenden Perspektive von der Plattform des Münsters herab aufgenommen ist. Um den Standpunkt des Beschauers vollständig klar zu machen, ist in der Mitte des Blattes eine sorgfältige Zeichnung der Münsterfassade aus Pergament ausgeschnitten — vielleicht später erst — aufgeklect. Das eigenartige Blatt, welches Baurat Winkler 1882 kopierte und in Lichtdruck vervielfältigen liefs, mifst 55 × 47 cm. und war offenbar zur Vervielfältigung in Kupfer bestimmt, da der Künstler in der Unterschrift sagt: ad vium posteris sic exprimere studuit, anno MDXLVIII Cum Caes. M. privilegio, nequis alius VIII annis excudat; zur Ausführung ist es aber nie gekommen.

Für die gesamte Entwickelung der Prospektzeichnung ist es nicht nötig, dafs wir auf all die übrigen grofsen Blätter des 16. Jahrhunderts wie Hirschvogels Plan von Wien, den Prospekt von Frankfurt a. M. näher eingehen; wichtiger ist uns, dafs einige entschieden künstlerisch begabte unter den Stechern des 16. Jahrhunderts schon die alte Prospektanordnung verlassen und wie Hans Lautensack von 1552 und Hans Wechter von 1599 in ihren Ansichten von Nürnberg wieder zu der malerisch aufgefafsten Vedute von wenig erhöhtem Standpunkt zurückkehren. In dieser Art sind auch die besten Blätter aus dem von Braun und Hogenberg in Cöln seit 1582 herausgegebenen Städtebuch gefertigt, einem in der Anlage und Ausstattung vornehmeren Nachfolger der Weltchronik, für dessen Illustrationen der Nürnberger Kupferstecher Hufnagel ausgedehnte Reisen in den Osten des Reichs unternommen haben mufs. Im Laufe des 17. Jahrhunderts hat das gesunde Gefühl für landschaftliche Betrachtung gekräftigt durch die Meisterwerke der holländischen Landschafter den alten Prospekt allmählich verdrängt; jetzt fängt man an, Grundrifs und Ansicht zu trennen, den einen rein geometrisch, die andere rein malerisch aufzufassen und wiederzugeben.

---

2) In der mir zugänglichen Fachlitteratur war kein Aufschlufs über die Frage zu finden. Da Bartsch und Heller nichts von dem Holzschnitt wissen, und überdies Naglers Angaben ziemlich verworren erscheinen, ist es wahrscheinlich, dafs Nagler nur die Nürnberger Handzeichnung kannte und nicht sorgfältig genug beurteilte.

Theoretische Arbeiten wie die Festungsbaukunst Dan. Specklins von 1590, der in dem höchst interessanten Vorwort mit viel Patriotismus den Vorwurf der Italiener bekämpft, dafs wir Deutsche nichts von diesen architektonischen Dingen verstünden[3]) — mögen viel zur Einbürgerung klarer geometrischer Anschauungen beigetragen haben; doch wird man Math. Merian den Ruhm nicht streitig machen können, dafs die Kupferstiche seiner Topographien in ihrer grofsen Popularität durch ihre ebenso klaren und gewissenhaften als künstlerisch erfafsten Bilder der deutschen Städte meist noch in ihrem mittelalterlichen Schmuck von Türmen und Thoren an Bedeutung unerreicht dastehen.

Eine gründliche Untersuchung über den umfangreichen Arbeitsbetrieb in Merians Werkstätte würde wohl der Mühe lohnen[4]). Die allermeisten seiner Stadtansichten gehen auf an der Natur entstandene Skizzen zurück; es sind rein landschaftlich gedachte Blätter mit Staffage und Baumgruppen zu bildmäfsiger Wirkung komponiert, nicht selten mit weiten sehr zart ausgeführten Fernsichten; besonders die schweizerischen und elsäfsischen Kleinstädte, Baden, Bruntrut, Säckingen, die Ansichten von Breisach sind, wie mir scheint, landschaftliche Kompositionen von bisher nicht genug gewürdigter Schönheit. Merian scheidet streng zwischen Ansicht und Grundrifs, bei dem er manchmal die Befestigungen und einige öffentliche Gebäude in Parallelprojektion wiedergibt; nur bei wenigen Städten, an denen ihn zufällig sein Weg nie vorübergeführt hatte, schliefst er sich, so gut es geht, an die alten Prospekte an; so hat er für Freiburg jenen Kupferstich Gr. Sickingers verkleinert wiedergegeben. Welche Sorgfalt er im einzelnen auf seine Aufnahmen, wenigstens auf die besten darunter, verwendete, geht am schönsten aus der vergangenes Jahr von der historisch-antiquarischen Gesellschaft zu Basel veröffentlichten kolorierten Handzeichnung zu seiner grofsen Vogelperspektive dieser Stadt hervor.

Auch er hat zweifellos manche ältere Vorlage in seine malerische Weise verarbeitet: von den beiden bayrischen Ansichten von München (vgl. J. A. Mayer Münchener Stadtbuch 1868, Tafel) und Randeck (Oberbayrisches Archiv 1880, Tafel III.) die Appian für seine Topographie vorbereitet hatte, müssen wir das z. B. annehmen; der grofse Geograph hatte mit einigen Gehilfen, »in die sechs oder schier sieben Summerzeiten« das Land bereist und als Ausbeute aufser seinen bayrischen Landtafeln noch über dreifsig Stadtansichten mitgebracht, deren nie zur Verwendung gekommene Holzstöcke aus dem Besitze der Münchener Bibliothek leider verloren giengen. Wie er diese und andere Vorbilder auch verarbeitet haben mag, Merians Stadtbilder bleiben in ihrer vollendeten Technik und ihrem künstlerischen Aufbau die schönsten und reifsten Arbeiten des deutschen Prospektestichs. —

Um diese Zeit, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, beginnt sich auch in den Nachbarländern das Interesse für die Prospekteproduktion zu regen: in Italien war wenig tüchtiges seit der Mitte des 16. Jahrhunderts mehr geleistet

---

3) dafs der Vorwurf auch für unser Gebiet mit einigem Grund erhoben wurde, geht aus den oben angeführten Worten S. Münsters hervor.

4) Das umfangreiche Buch von H. Eckardt, Mathäus Merian u. s. w., Basel 1887 enthält wenig neues oder brauchbares zu unserer Frage.

worden; jetzt erst begann sich auch Frankreich und besonders Holland an der Kupferstecherarbeit lebhaft zu beteiligen; vornehmlich in Amsterdam war es, wo eine grofse Anzahl von Offizinen technisch tüchtige Ansichten der engeren Heimat wie des Auslandes herausgab, die in der Staffage oder den ornamentalen Zuthaten von den Meisterwerken holländischer Kunst einen ansprechenden Abglanz bewahrt haben. Jede Offizin hatte ihr Spezialgebiet: Nicolaus Vischer glänzte durch seine idyllische Staffage in der Art eines Ostade, die Firma Covens und Mortier warf sich mit Vorliebe auf die orientalischen Städte und Landschaften, liefs es dabei auf eine grobe Mystifikation nicht ankommen und verdeckte meist die mangelhafte Genauigkeit in dem wiedergegebenen Stadtbild durch Palmen, Kamele und turbangeschmückte Kaufherren; F. de Wit, einer der sorgfältigsten unter diesen Amsterdamer Stechern von der Zeit um 1700, strebte nach möglichst vollständiger Wiedergabe aller holländischen Städtchen, Flecken und Forts, die er mit sicherer Hand in Parallelperspektive niederzeichnete. Die französischen Stadtprospekte, in dieser Zeit sehr zahlreich, beschränken sich meist auf die Wiedergabe von Festungsplänen, bei denen das verworrene System von Bastionen und Ravelins die Hauptsache bildet.

Im Laufe des 17. und im 18. Jahrhundert hat die Stadtansicht eine ganz andere, populäre Bedeutung angenommen, sie entspricht dem modernen photographischen Stadtbild, welches der Reisende sich zur Erinnerung mitnimmt. Man versteht jetzt die Kupferplatte leichter und rascher zu bearbeiten, kann infolge dessen durch einen geradezu fabrikartigen Betrieb billige Bildnisfolgen oder Ansichten von Städten und Festungen, die gerade durch irgend ein Kriegs- oder Naturereignis merkwürdig erscheinen, auf den Markt bringen. Die Kauflust des Publikums für solche Dinge mufs zur Zeit eines Bodenehr ganz unerschöpflich gewesen sein, um diese Menge von Kunstverlegern und Kupferstechern zu ernähren; die meisten safsen in Augsburg und Nürnberg beisammen und kopierten einer den andern so schlecht sie's eben konnten. Wenn noch eine Firma sich daran wagte, neue Aufnahmen zu publizieren, so mufste sie sich — mit teurem Gelde natürlich — das kaiserliche Privilegium für die und die Kreise des Reichs auf sechs oder acht Jahre erwerben und das auf dem Rande des Blattes zum Schutz gegen allzu plumpe Ausbeutung angeben. So nährte sich die Offizin des Mathäus Seutter zu Augsburg fast ausschliefslich von den Prospekten des gewissenhafteren Homann in Nürnberg, und der Besitzer bekam trotzdem im Jahre 1730 für seine Plagiate den Titel eines Hofgeographen kaiserlicher Majestät.

Um die Marktware zugkräftig zu erhalten, versuchte man mancherlei: der Nürnberger Verleger David Funk, der sich um 1680 des unfähigen Stechers Lukas Schnitzer bediente, um Merians und anderer Stadtbilder nachzustechen, setzte unter seine Blätter lateinische oder deutsche Lobgedichte in schlechten Reimen, Gabriel Bodenehr gab auf dem Rand einen knappen geschichtlichen Text, den er meist auch, wie seine Ansichten, den Topographien entnommen; grelle, schablonenhaft aufgetragene Farbe sollte die Kauflust des Volkes reizen, oder übermäfsiges Format, wie es Joh. Balth. Probst liebte, die mangelhafte Zuverlässigkeit ersetzen.

Was seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts noch an Einzelblättern angefertigt wurde, sind durchweg Arbeiten von grofser Zuverläfsigkeit und sorg-

fältiger Ausführung. Die Zeichner sind meist Leute, die in der Architektur praktisch und theoretisch geschult sind: unter den Steinmetzen ist die Kunst des Reifsens, die Übung sorgsam ausgeführter Entwürfe mit genauer Angabe des Reduktionsmafsstabs immer mehr eingebürgert; ihre getuschten Federzeichnungen, wie die des Nürnberger Meisters Johann Bien, von dem das germanische Museum unter einer ganzen Reihe wertvoller Blätter auch einen interessanten Entwurf zur Erweiterung der Stadtbefestigung von 1632 besitzt, sind die Vorläufer der musterhaften Perspektien und Grundrisse, welche die Ingenieuroffiziere des 18. Jahrhunderts uns hinterlassen haben. Ein mustergiltiges Beispiel der bis in die kleinsten Einzelheiten mit peinlicher Zuverlässigkeit gearbeiteten Blätter dieser Art, die auf malerische Wirkung allerdings zum grofsen Teil verzichten müssen, steht etwa am Ende der ganzen Entwickelungsreihe der grofse Prospekt von Luzern, ein Kupferstich von 170 × 90 cm., den F. X. Schuhmacher, des grofsen Rats und alt Landshauptmann zu Wiehl in S. Gallen, im Jahre 1792 vollendete, eine Aufnahme von bewundernswerter Sorgfalt der Ausführung.

In neuerer Zeit hat erst die lithographische Ansicht und dann die Photographie den alten Prospekt abgelöst und mehr als nötig vergessen lassen.

Nürnberg. Karl Schaefer.

Ein Porträt H. L. Schäuffeleins im germanischen Museum.

(Papier auf Eichenholz aus der Sammlung des Konsuls Bamberg, alte Nr. 252.)

(Mit einer Abbildung auf S. 65.)

Unter Nr. 211 besitzt die Gemäldegalerie des germanischen Museums eine kleine Tafel, auf welche ich die Aufmerksamkeit der Fachgenossen lenken möchte. Bisher ist dieselbe in der Litteratur nicht erwähnt, auch bei Thieme nicht. Vielleicht liegt dies an dem geringen Umfang des Bildes (0,15 m hoch und 0,19 m breit), vielleicht auch daran, dafs es im Katalog der Gemälde[3] 1893 einfach als »Nürnbergisch von 1509« bezeichnet ist. Oben ist das Bild monogrammiert und datiert. Wie die beigegebene, auf Grund einer genauen Gelatinetafelpause hergestellte Zinkotypie beweist, besteht das Monogramm aus dem kombinierten H und S, entspricht also dem von Schäuffelein in früheren Jahren angewandten Monogramm doch ohne Beigabe der Schaufel. Die Angabe des Katalogs, der das Monogramm ungenau abgebildet hat, wonach dasselbe aus Majuskel H und einer Minuskel — d kombiniert sei, ist als ein Versehen zu bezeichnen. Eine solche Verbindung ist, wie ich glaube, für den Anfang des 16. Jahrhunderts nicht nachweisbar.

Dargestellt sind auf dem Bilde zwei gegeneinanderstehende Brustbilder eines älteren Mannes (links) mit wallendem Bart- und Haupthaar, mit olivengrünem Gewande und einer jungen Frau in weifsem haubenartigem Kopftuche und rotem, schwarzgesäumtem, ausgeschnittenem Gewande; darunter ist das olivengrüne Untergewand sichtbar. Der lange Zipfel des Kopftuches kommt über der rechten Schulter hervor und fällt über die Brust schleierartig auf die schmale am unteren Bildrande sich entlang ziehende Brüstung.

Ein Monogramm ohne Schaufel ist auf manchem der frühen Holzschnitte, nachgewiesen, z. B. in Ulrich Pinders »Beschlossener Gart des rosenkranz marie« Nürnberg 1505. Monogramm und Datierung sind unzweifelhaft echt und repräsentieren somit das älteste sicher datierte und monogrammierte Bild des Künstlers; es tritt also in der zeitlichen Reihe der Werke zwischen den Christus am Kreuz mit Johannes und David von 150(8) im german. Museum und den hl. Hieronymus im Rudolfinum zu Prag von 1510. Stilistisch läfst sich das Bild ganz wohl in das Werk Schäuffeleins einfügen. Der männliche Kopf entspricht einem von Schäuffelein häufig angewandten Typus, den wir u. a. an dem Johannes des ebenerwähnten Bildes[1]), sowie besonders an dem Christgartener Altar nach-

weisen. Es ist ein Männerkopf in reiferem Alter mit langem, wallendem Barte und merkwürdig weit vorgeschobenem Unterkiefer mit öfters verzeichnetem Munde, wie dies an unserem Bilde in hervorragender Weise und etwas schwächer bei dem aus dem Kerker durch den Engel befreiten Petrus des Christgartener Altars der Fall ist. Ferner vergleiche man den alten Apostel mit dem Stabe auf dem Begräbnis der Maria desselben Altars (Thieme Tafel V), den Kopf eines

1) photogr. ebenso wie der Christgartener Altar von Höfle in Augsburg. Die Bilder des letzteren z. T. auch in Lichtdruck bei Thieme. H. L. Schäuffeleins malerische Thätigkeit. Tafel IV u. V.

Schergen auf der Kreuztragung in Leipzig bei Herrn Dr. Hans Demiani (Thieme Tafel III), sowie den Apostel Jacobus major auf dem Wagerschen Epithaph in der Nördlinger Rathaussammlung. Wir haben es hier anscheinend mit einem Typus zu thun, der vielleicht auf ein den Maler interessierendes Porträt zurückgehen mag.

Thieme erwähnt (S. 59) einen analogen Fall. H. Sertz auf dem ebenerwähnten Wagnerschen Epitaph mit stark gebogener Nase und Kinnbart, trägt »ein so individuelles Gepräge, dafs wir in ihm ein Porträt erblicken müssen. Es kehrt von diesem Zeitpunkte an sehr oft auf Schäuffelein'schen Bildern wieder, wird aber auch bald typisch und ausdruckslos.«

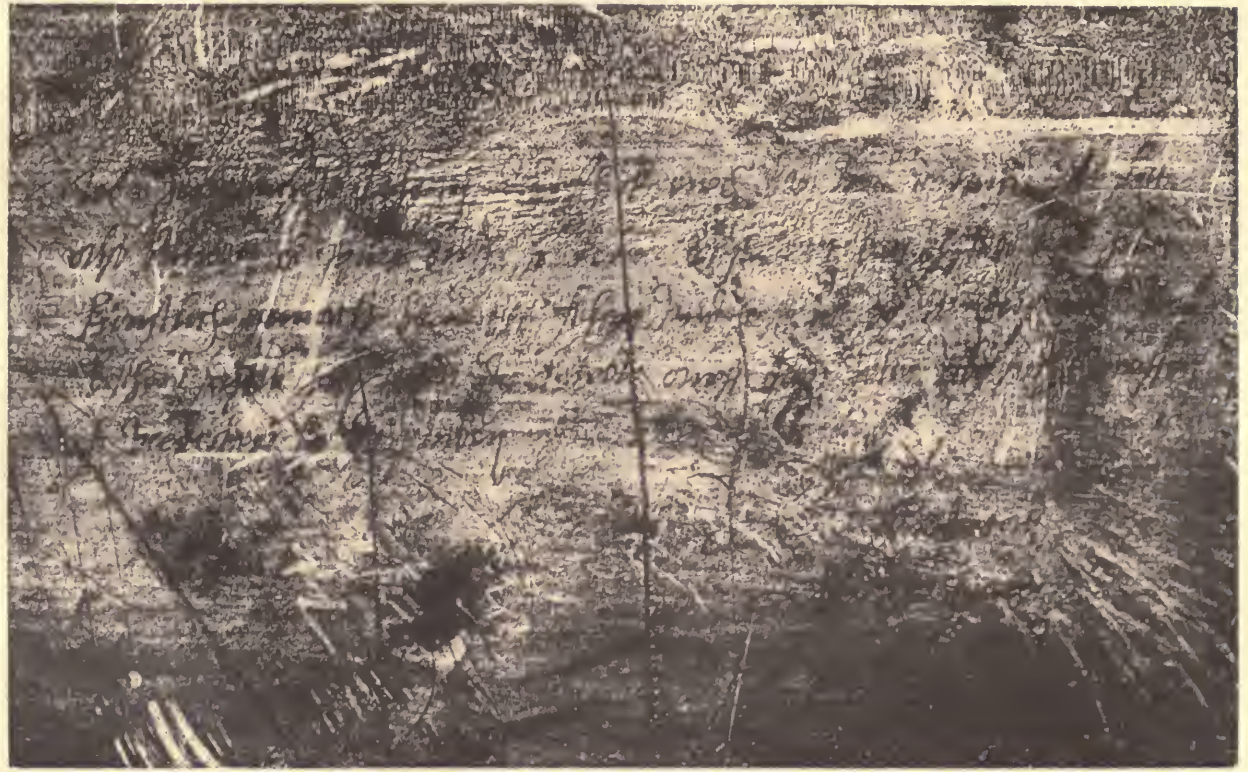
Das Porträt des german. Museums, — denn als ein Porträt mufs es angesehen werden — ist wahrscheinlich das Urbild dieses Typus und scheint nach einer Zeichnung des Meisters ausgeführt zu sein. Der weibliche Kopf, offenbar die junge Gattin des älteren Mannes darstellend, hat unter den weiblichen Köpfen Schäuffeleins Analoge; ich erwähne hier die Judith auf dem Nördlinger Rathausbild von 1515 (Kopfbedeckung!) Der männliche Kopf ist z. T. später übermalt worden, wodurch die ohnehin schon verzeichnete linke untere Hälfte des Gesichts noch unnatürlicher wurde. Dagegen ist das Inkarnat und die Gewandung ziemlich intakt geblieben. Verwandt ist mit unserem Porträt das ebenfalls von Thieme nicht erwähnte auf Holz gemalte Porträt im german. Museum (229 a, 0,38 m hoch, 0,21 m breit), einen älteren blondbärtigen Mann in grauem kuttenartigem Gewande und grauer Kappe darstellend. Es ist ein Brustbild nach rechts auf schwarzem Grund. Links oben steht das von Deschler in Augsburg gefälschte Monogramm A. Dürers und die Jahreszahl 1511; darunter finden sich aber Spuren der älteren Bezeichnung. Das Bild ist dem Museum als Depot der Familie Mezger in München übergeben.

Das Porträt 211 ruft auf den ersten Anblick Zweifel hervor, doch glaube ich an der Echtheit desselben festhalten zu können. Geschlossen sind jedoch die Akten über die Frage noch nicht und vorliegende Notiz hatte nur den Zweck, dem Bilde die Aufmerksamkeit zuzuwenden, die es verdient.

Nürnberg. Edmund Braun.

Zur Dürerforschung im 17. Jahrhundert.

Es sind nur wenige eigenhändige Manuskripte Dürers auf uns gekommen, die über sein Leben und Wirken Aufschlufs geben. Die grofse Mehrzahl der Aufzeichnungen des Künstlers ist nur in Abschriften erhalten, die ohne Ausnahme dem 17. Jahrhundert angehören. Dazu kommen aus eben dieser Zeit eine Reihe von mehr oder weniger bekannten und benutzten Biographieen, die traditionelle Überlieferungen oder auch vielleicht Nachrichten bringen können, welche aus jetzt verlorenen Quellen geschöpft sind. Ohne weiteres ergibt sich daraus, dafs jene Periode für die Dürerforschung im Allgemeinen von eminenter Bedeutung ist, dafs aber auch die einzelnen biographischen Denkmäler einer genauen Prüfung und Vergleichung auf ihren Zusammenhang hin bedürfen, wenn wir erkennen wollen, in wie weit Fabel und Wahrheit in ihnen erhalten



Dürers Aufschrift auf dem Holzstock mit dem Behaim'schen Wappen.

ist. Um zu wissen, welcher Wert der Tradition beigelegt werden darf, müssen wir orientiert sein über alles, was das 16. Jahrhundert von Dürer zu berichten wufste.

Dürer starb 1528. Wenige Jahre vorher hatte Nürnberg einen vorwiegend protestantischen Charakter angenommen. Nicht ohne Bedenken und Schwierigkeiten konnte die Reformation ihren Einzug halten, und die Lage der Stadt bedingte ein lavierendes Verhalten in den politischen Streitigkeiten und Fehden, die sehr bald aus den religiösen Fragen erwuchsen. Ein derartiges Lavieren aber, das zum Überflufs von den Vätern der Stadt öfter übertrieben und im unrechten Momente angewandt wurde, bringt stets eine allgemeine Aufregung mit sich. Fehden und Prozesse mit den Markgrafen kamen dazu. Wenn eine Stadt in solcher Weise von den Zeitläuften engagiert, wenn sie selbst eine schwierige Rolle in der Zeitgeschichte mitzuspielen gezwungen ist, kann es nicht Wunder nehmen, dafs sich in ihr wenig Neigung zu historischer Forschung geltend macht. Derartige Dinge pflegt man begreiflicher Weise meist nur in Zeiten des Verfalls oder der gesättigten Ruhe zu treiben.

So mufste es kommen, dafs der Einzige, der gegen Ende des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts in Nürnberg kunstgeschichtliche Notizen zusammenschrieb, bereits mangelhaft und fehlerhaft über Dürer unterrichtet war.

1547 verfafste Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg, seine Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst. Von ihm erfahren wir in dem kurzen Abschnitt über Dürer, dafs unser Künstler im 13. Lebensjahre von seinem Vater nach Deutschland geschickt sei, um bei Martin Schön in Nürnberg die Malerkunst zu erlernen. Es ist undenkbar, dafs Neudörfer die Familienchronik Dürers vorgelegen hat. Unerklärlich will es scheinen, wie man den Künstler als Nürnberger aufgeben, ihn in Ungarn geboren sein lassen konnte. Flüchtige Einsicht in die biographischen Notizen von Dürers Vater, ungenaues Weitererzählen des Halbverstandenen mag den Grund zu dieser Sage gegeben haben, welche sich bald weit schroffer noch ausbildete und eine fast abenteuerliche Gestalt annahm. Hören wir eine alte Biographie erzählen: »Historia von Albrecht Dürrer. Anno domini 1471 ist Willibald Pirkheimer geboren worden. Umb diese Zeit (ungefähr wenig Jahr zuvor oder hernach) ist Martin Schon geboren. Dieser Martin Schon ist ein Goldschmied worden. Willibald Pirkheimer aber hat woll studieret und ist ein hochgelehrter weiser verständiger Herr des Kaisers, des Königs in Spanien, des Königs in Frankreich und Senator zu Nürnberg worden. Mittler Zeit, da Martin Schon auf sein Goldschmiedhandwerk ist Meister gewesen und zu Haus gesessen, ist ein armer Schüler vom Gebirg herunter kummen, und hat zu Nürnberg umb Brot vorn Häussern gesungen. Dieser Schüler oder mendicus hat dem Martin Schon, Goldschmied, gefallen, ihn angenommen und das Goldschmiedhandwerk lernen wöllen. Nun ist mit diesem Schüler oder Goldschmiedsbuben nach gemeinem Sprichwort gangen: was zur Nessel werden will, das brennt bei Zeit. Und dafs ich seinen Namen nicht lang verhalte, so ists denn der Albrecht Dürer gewest, welcher hernach nach dem Apelle der kunstlichste Maler worden ist. Dann er hat sich bei seim Meister Martin Schon Tag und Nacht geübet mit Reissen und Stechen, also vill und lang des Nachts beim Licht gesessen. Nun hat der Herr Pirkheimer gegen den Goldschmied uber gewohnet, der hat das Licht so lang brennen sehen, und defshalb

den Goldschmied gefragt, wer des Nachts so lang beim Licht sitze. Hat er geantwortet, es sei sein Lehrbueb. Da hat der Herr Pirkheimer den Schon gebetten, er solle den Bueben ihme zukommen lassen, er wolle einen Maler aus ihn machen. Dann obgedachter Herr Pirkheimer ist ein Alchimist gewesen, die schönsten Farben und Säfte aus allerlei Blumen machen können. So hat er auch des Apelles Gemähl und Kunst etlich Bücher voll gehabt, welche er mit grofsen Unkosten aus Graecia bekommen hat. Und also hat der Albrecht Dürer die schönsten künstlichen Farben vom Pirkheimer gelernt, hat darnach die allerbest Apellische Kunst gehabt. Aber Herr Pirkheimer hat seine Zeit und Leben nur mit Studieren und Kunstelieren volnbracht und seine Kurzweil mit Albrecht Dürer gehabt, und da er anno 1524 in Gott verschieden, hat er all sein Einkommen oder Besoldung, die er vom Kaiser, König in Hispania, König in Frankreich gehabt, dem Albrecht Dürer verschaffet und beim Leben zu wegen gebracht, dafs also der Dürer nit umb Gewinnst willen hat malen dorfen, sondern nur zur Lust und seinen Herr zu Wollgefallen. Das bar Geld aber und das Gut, das der Herr Pirkheimer bei seinem Leben gesamblet und geworben, hat seine Schwester sambt vill Dürerischer und Apellischer Kunst geerbet, welche den Wilbaldt Imhoff den Eltern zu der Ehe gehabt hat und die Höfischen dieselben Kunst noch haben sollen. Und weil der Albrecht Dürer mit seinem Weib kein Erben verlassen, ists alles auf seinen Brueder Andreas Dürer, welcher das Goldschmiedhandwerk von Martin Schon aus gelernt und Meister zu Nürnberg gewest ist, gekommen, und dieser Andreas Dürer Goldschmied hat auch keinen Erben verlassen. Deshalb, da er gestorben, ist alles seinem Weib blieben, welche etwa im Böheimschen Gebirg daheim ist gewesen, und da diese Wittib auch gestorben, haben ire Freunde aus Boheim des Albrechts und Andrefs Dürers Gut geholet und unter sie geteilet, dafs nichts zu Nürmberg blieben ist von gestochen Kupfern oder holzgeschnittnen Stöcken.«

Die Handschrift, welche uns jenes Phantasiegemälde überliefert, ist die älteste von den abschriftlichen Dürerbiographieen, welche mir begegnet sind. Sie stammt offenbar noch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Ein Originalmanuskript haben wir nicht vor uns. Die saubere Schrift ist nicht allein Beweis dafür, sondern vor allen sinnlose Schreibfehler, die bestimmt auf einen Abschreiber weisen. Gedruckt habe ich die Erzählung nirgends gefunden. Es sind also wahrscheinlich, wie einige Jahrzehnte später von den besseren Biographieen, eine gröfsere Anzahl von jenen Abschriften, vielleicht längere Zeit bereits, in Umlauf gewesen, die aber wohl nach Einzug besserer Erkenntnis vernichtet wurden. Und nur der Zufall mag uns eines dieser Opera erhalten haben. Zweierlei aber beweist uns diese Handschrift: das Interesse an dem grofsen Künstler war wach geblieben, man kannte seinen Namen und war stolz auf ihn, aber die Sage hat sich seiner bemächtigt und ihn in einen fast mythischen Schleier gehüllt, während die Forschung sich nicht bemühte, letzteren aufzudecken.

Die Hochschätzung Dürers um jene Zeit beweisen ja auch die zahlreichen Copien oder Fälschungen, die im 16. — bereits zu seinen Lebzeiten — und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach seinen Werken vorgenommen wurden von Künstlern, die unter der Firma des weltberühmten Malers besseren Absatz für ihre mangelhaften Leistungen zu finden hofften. Seine gedruckten

Bücher fanden neben seinen Kunstwerken weite Verbreitung, und es sei nur beiläufig bemerkt, dafs auch Luther des Camerarius Übersetzung von Dürers Proportionslehre besafs. Das Buch befindet sich jetzt auf der Nürnberger Stadtbibliothek und trägt die Widmung: D. Martino Luthero patri suo Vitus Diethrich D. D. (Will VIII. 354).

Carel van Mander, der 1577 in Nürnberg sich aufhielt, gibt, ebenso wie Neudörfer, in seinem Malerbuche, dessen erste Auflage 1604 erschien, als Lehrmeister Dürers den »hübschen Martin« an. Als Geburtsjahr nennt er 1470. Und auch er weifs eine Anekdote zu erzählen, die Geschichte von dem Edelmanne, der sich weigert, Dürer beim Malen an einer hohen Mauer Hülfsstellung zu geben, vom Kaiser Maximilian aber dazu gezwungen wird.

Das allmählige Erwachen des historischen Gefühls und der sichtenden Kritik entzieht sich naturgemäfs unsern Augen, umsomehr, als uns fast gar keine Druckwerke, sondern nur undatierte Handschriften zur Erkenntnis zu Gebote stehen. An Stelle des Beweises mufs häufig die Vermutung treten.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und die ersten beiden Jahrzehnte des 17. waren für Nürnberg politisch ziemlich ruhig. Krankte auch damals schon der Stadtsäckel, so war doch in den Handelshäusern solider Wohlstand vertreten, so dafs man mehr allgemeines Interesse an Kunst und Künstlern voraussetzen sollte, als in Wirklichkeit vorhanden war. Doch die ernsten Zeiten wirkten noch nach, und ernsten Dingen wandte sich zunächst das Interesse zu. Die 1575 gegründete Universität Altdorf hatte vorwiegend protestantisch-theologischen Charakter, und in der Stadt selbst hatte man sich vor den reaktionären Bemühungen der Katholiken und dem eifrigen Wühlen der zahlreichen Sektierer zu hüten und ihnen zu steuern. So kam allmählich erst die innere Ruhe über Nürnberg, wenn auch das äufsere Leben im heiteren Frohsinn dahinzog; und mit der Ruhe kehrte das historische Interesse an Nürnbergs grofsen Künstlern, besonders an Albrecht Dürer, ein.

Nur kurze Zeit, und die Stadt ward aus ihrem Frieden gerissen. Der dreifsigjährige Krieg führte sie an den Rand des Verderbens. Dennoch spriefst die Forschung weiter. Wie zu Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts, barg man sich vor den Stürmen der Gegenwart in den Blumengärten der Vergangenheit, oder man log sich, wie die Pegnitzschäfer, in eine Idealwelt hinein. Der satten Ruhe war die Zeit des Verfalls gefolgt, und so unmittelbar auch der Umschlag eintrat, auf die historische Forschung wirkte er nicht, weil für sie beide Perioden in gleicher Weise förderlich waren.

Die auf Dürer bezüglichen Handschriften, welche uns das 17. Jahrhundert übermittelt hat, zerfallen in drei Kategorien. Die erste liefert eine Abschrift des niederländischen Tagebuches und im Anschlufs daran die sogen. Hauersche Biographie. Hiervon sind bisher zwei Exemplare gefunden worden, eines auf der Bamberger Bibliothek, das andere im kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg. Die zweite Gattung liefert die Hauersche Biographie Dürers als erste einer Reihe von Lebensbeschreibungen Nürnberger Künstler. Die letzteren sind aus Neudörfer entlehnt. Zum Schlufs findet sich meist eine Zusammenstellung der »Namen und Zeichen aller Künstler«. Sie bietet also auf Dürer bezüglich gegen die erste Kategorie nichts Neues und ist nur zur Festlegung des Textes und

zur Bestimmung des Alters der Handschriften wertvoll. Die dritte Art endlich beginnt mit der Abschrift der Familienchronik Dürers und schliefst daran an eine gröfsere Zahl von Bemerkungen und Beschreibungen, die im Einzelnen zu betrachten sind. Da diese Klasse durch die Abschrift der Familienchronik von hervorragender Wichtigkeit ist, nenne ich die Zahl der erhaltenen Exemplare: eines befindet sich in Bamberg, zwei auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg. Als Unikum hat sich eine Abschrift der Gedichte Dürers erhalten. Sie ist jetzt Eigentum des germ. Nationalmuseums[1]).

Campe nimmt an, dafs die erste Blütezeit der Dürerforschung erst nach Beendigung des 30jährigen Krieges anhebt und sich hauptsächlich an den Namen Sandrart anschliefst. Ich möchte hingegen behaupten, dafs sie mit Sandrart abschliefst. Gleichwohl aber werde ich mit der Betrachtung seines Aufsatzes über Dürer beginnen, da diese Arbeit fest datiert und sicher beglaubigt vor uns liegt. Schon bei einer oberflächlichen Durchsicht des Sandrartschen Aufsatzes wird man sich des Eindruckes, etwas Zusammengetragenes, aber nicht einheitlich Verarbeitetes vor sich zu haben, nicht erwehren können. Heller schon wirft Sandrart vor, dafs er hauptsächlich aus Carel von Manders Werk geschöpft habe, ohne, wenigstens in der Angabe der Kunstwerke Dürers, etwas wesentlich Neues zu bringen. Auch Quad ist stark benützt. Ein genaueres Verzeichnis der Quellen hat Sponsel »Sandrarts Teutsche Akademie« gegeben. Sandrart kam 1674 nach Nürnberg, nachdem er sich vorher dort bereits öfter aufgehalten hatte. 1675 gab er seiner Teutschen Akademie der Bau- und Malerei-Künste ersten, 1679 den zweiten Band heraus. In dem Abschnitte über Dürer druckt er zum ersten Male Dürers Familienchronik ab. Daran schliefsen sich, ebenso wie in den Handschriften, die ich unter die dritte Kategorie gesetzt habe, obwohl bereits eine Lebensbeschreibung vorhergeht, biographische Notizen, die mit den handschriftlichen Aufzeichnungen eine wunderbare Ähnlichkeit zeigen, ohne ihnen wörtlich zu entsprechen. Auch die Wiedergabe einiger Briefe von Erasmus und ein vorgebliches Schreiben Georg Hartmanns (in Wirklichkeit der bekannte Brief Pirkheimers an Tscherte) finden sich hier wie dort. Vergleichen wir nun die zweite Kategorie der Handschriften mit dem Sandrartschen Werke, so finden wir auch hier wieder in der Beschreibung von Adam Kraft, Veit Stofs etc., die von Neudörfer entlehnt sind, eigentümliche Übereinstimmungen. Zweierlei Möglichkeiten liegen also vor: entweder sind die Handschriften aus Sandrarts Werk excerpiert, oder aber Sandrart hat aus diesen abgeschrieben. Die Entscheidung fällt nicht schwer. Nehmen wir an, Sandrart wäre Original, so ist es ganz unbegreiflich, weshalb der Abschreiber einmal nur einige Nürnberger Künstler sich herausgesucht, dann aber vor allen, weshalb er diese nicht in der Sandrartschen Anordnung und nicht genau nach dem Sandrartschen Texte wiedergegeben hätte. Alles aber erklärt sich, wenn wir Sandrart selbst als Abschreiber betrachten. Als er

1) Die Handschrift ist publiziert in »Dürers schriftlicher Nachlafs von Lange u. Fuhse« S. 74ff. Kleinere Unregelmäfsigkeiten, die wahrscheinlich oder offenbar auf den Abschreiber zurückzuführen waren, wurden im Text entfernt, natürlich aber genau in den Textnoten vermerkt. Die Herausgabe geschah also nach Analogie unserer neueren philologischen Publikationen. Wer Textnoten zu lesen versteht, vermag mit geringer Mühe den Wortlaut der Handschrift zu rekonstruieren (vgl. J. Springer in »Literarisches Centralblatt 1894, Nr. 47. Sp. 1707«).

nach Nürnberg kam, hatte er sicherlich seine Teutsche Akademie im wesentlichen abgeschlossen. Nun fand er dort bei Bekannten in zahlreichen Abschriften jene kunsthistorischen Sammlungen vor, und er bedachte sich nicht, dieselben in sein Werk noch ergänzend hineinzuarbeiten, ohne natürlich deshalb die Reihenfolge und Anordnung des Stoffes zu ändern. Und noch eine weitere Vermutung ist gestattet. Sandrart hat eine Abschrift des Tagebuchs der Reise in die Niederlande nicht vorgelegen, sonst würde er nicht das, nach ihm oft kolportierte Märchen erzählen, Dürer sei nach den Niederlanden heimlich abgereist, „um den Keifereien seines Weibes zu entgehen. Daraus aber dürfen wir schliefsen, dafs von dem Tagebuche schon damals nur wenige Abschriften existierten. Die Länge desselben ist sicherlich der Grund dafür gewesen.

Nun tritt die Frage an uns heran: wer ist der Verfasser und Sammler der zahlreich verbreiteten handschriftlichen Notizen. Mit absoluter Bestimmtheit läfst sich diese Frage nicht beantworten, hohe Wahrscheinlichkeit aber spricht für den Maler Hans Hauer. Thausing hat auf ihn schon hingewiesen, und besonders Leitschuh, der in den Vorbemerkungen zum Tagebuch der Reise in die Niederlande einen längeren Abschnitt Hauer widmet, auf den ich hier verweise[2]). Ein direktes Zeugnis für die Dürerforschung Hauers steht mir zu Gebote, und es ist deshalb interessant, weil es zeigt, wie Hauer entgegengesetzt den übrigen Sammlern jener Zeit eine Kritik anwendet, die von psychologischen Gesichtspunkten ausgeht, mag auch die eigentliche Beweisführung noch so schwach sein. Andererseits aber ist das Zeugnis beweisend für das lebhafte Interesse, das man in verschiedenen Kreisen Nürnbergs — mindestens schon vor 1646 — der Dürerforschung entgegenbrachte. Ich habe zwei Briefe im Auge. Der eine ist vom Pfarrer Saubertus, der bereits 1646 starb, verfafst und an Hauer gerichtet. Letzterer hatte sich, und wie es scheint, nicht gerade in freundlicher Tonart der verbreiteten Meinung, welche auch Saubertus vertrat: Michel Angelo habe Dürers Gemälde aus Neid vernichtet, entgegengestellt. Der gelehrte Geistliche fühlt sich dadurch beleidigt und stellt den Künstler brieflich zur Rede. Aber Hauer gibt nicht nach, sondern erwidert, energisch seinen Standpunkt verteidigend. Der Brief von Saubertus lautet:

»Dem ehrbarn vornehmen und kunstreichen Herrn Johann Hauern, meinem lieben Herrn und Freund.

Neben meinem frl. Grufs und Wünschung eines gesunden Jahrs schicke ich dem Herrn diese Predigt, darinn er anfangs für ein ungereimt Ding ufgenommen, dafs Michael Angelus des Albrecht Dürers Gemälde zerrissen. Welches hingegen neben Herrn Pirckamern viel andere in öffentl. Schriften bezeugt, auch erst neulich Herr Dr. Wurfbain in seinem historischen Werk mit mehrern erzählt. Daher ich bitte, der Herr wölle sich in solchen Sachen nit übereylen. Weil mir glaubwürdig vorkommen, als ob Er auch gegen andern solch Notam historicam disputirlich gemacht, hoffe ich, Er werde vielmehr Ihm belieben lassen, gründl.n Bericht bei mir selbst einzunehmen. Es soll ihm Blatt, Zeyl und Buch fleissig vor die Augen gelegt werden. Welches ich billich als ein guter Freund bei Ihm offenherzig ante (ahnde) und befehle Ihn der Gnade Gottes.

M. Joh. Saubertus Past. Mariae.«

---

2) Vgl. dazu Dürers schriftl. Nachlafs S. 100.

Die Antwort[3]) lautet:

Es ist bei allen Kunstverständigen, sie seien Maler, Bildhauer, Goldschmied oder dergleichen Personen in ganz Europa üblich: Wann einer etwas Wohlgemachts zu eigen oder nur zu sehen bekomme, dafs er sich daran . . . erfreut und bespiegelt, was er selbsten kann, und was ihme noch selbsten fehlet. Ist solches wol gemacht, so gebraucht er dasselbige ihm zur Lehr und hält es in hohen Ehren, Würden, ergötzt sich Tag und Nacht darmit und ist niemals uf der Welt bei keinem vernünftigen Künstler gesehen, dafs er aus Feindschaft ein solch wolgemacht Werk mutwillig verderbet hätte, darumb, weilen er dergleichen nicht machen könnte, wie solches von dem kunstreichen hocherfahrnen Maler, Bildhauer, Architecto etc. Michael Angelo unbillicher Weise beschrieben wird, als hätte er des seine Stücke, so vielen er daran bekommen können, verderbet, vertuschet und verbränt, da doch sein hoher Verstand, Discretion, Vernunft und Bescheidenheit viel ein anders an Tag gebracht, welches noch heutiges Tags in ganz Italia bekannt und mit Wahrheit ohne besondere Affektion durch unterschiedliche Autores beschrieben (als Gewährsmann wird Tomas Lansius, geb. 1577, † 1657, citiert) worden:

Als da er vom Papst selbst zu besonderer Hoheit erhoben und solches von Kardinalen ist wiedersprochen worden, hat der Papst geantwortet, er könne in einem Tag mehr dann 100 Kardinäle, aber in viel 100 Tagen nicht einen Michael Angelum[4]) machen. Anietzo Ihme andere denen erzeigten Hoheiten zu geschweigen, welche Ihme einig und allein von seiner Kunst und Discretion wegen sind angethan worden, welche einem Narren (wie mit Ungrund gesagt wird, die Künstler närrische Köpfe haben) selten, ja gar nicht widerfahren wird. Dann es wissen alle rechte Kunstverständige in Italia, Teutschland, Niederland, ja in ganz Europa, was Angelus (abermals wird Lansius citiert) für ein hocherfahrner Künstler gewesen. Seine Werke bezeugens noch heutiges Tags. Man höre Kunstverständige vom Unterschied der Malerey, so zwischen Angelo und , reden: es würde schwer beeden Meistern fallen, da einer dem andern seine Gemäl nachmachen sollte, welches Wilibald Pirckeimer viel mehr aus guter Affection gegen dem , als rechten Erkänntnus und Wissen geschrieben, so sich auch bey Künstlern nimmermehr vertheidigen läfst. Man mufs dem Schuster von seinem Schuh und jedem in seiner Kunst Gehör geben.

Michael Angelus und seind im Malen ganz ungleich einander gewesen, es hat sich jeder seiner sonderbaren Manier gebraucht, und wann einem kunstreichen Maler oder Bildhauer ein gemaltes oder gehauetes Bild vom und dann ein solches von Michael Angelo, welches in gleicher Viele der Arbeit, sollte fürgesetzt werden, Er aber die Wahl darunter erkiesen sollte, so ist gewifs, dafs des Angeli seines hervorgezogen, und des seines geringer gehalten würde. Die Ursach kann kein Literatus, Theologus oder hochgelehrter Doctor,

---

3) So wenigstens stellt der Abschreiber den Zusammenhang dar. Nach dem Inhalte des Briefes von Saubertus wäre eher anzunehmen, dafs Hauer das Folgende, »diese Predigt«, jenem und auch anderen Personen zugeschickt habe, worauf dann Saubertus Epistel erfolgte.

4) Michael Angelus, so ao. 1474 geboren, hat seine Güter und all sein ganz Vermögen zu drey underschiedlichen Malen unter seine arme Freund ausgetheilet. Starb 1564 seines Alters 90 Jahr.

sondern der, so es studiert, geübt und selbst etwas Gutes machen kann, mit Fundament erweisen und anzeigen.

Es soll und kann aber dem AD sein Lob mit nichten genommen oder im geringsten verschmälert werden, dann es nunmehr durch so lange Zeit in ganz Europa ausgebreitet worden, welches Ihme zu Ehren auf dieser Welt unsterblich wol verbleiben wird.

Wann es wahr wäre, wie man mit Unwahrheit sagt: Grofse Künstler, grofse Narren, so hätte es von dem AD auch mögen gesagt werden, man hat aber niemals Ihme mit Wahrheit eines seltsamen Narrenkopfs beschuldigen können, sondern vielmehr, dafs er gar vernünftig und bescheiden (sonderlich bei seinem bösen Ehweib Xantippa) sein ganzes Leben zugebracht hat. Wann auch das Studieren einen Menschen sollte närrisch machen, so würde folgen, dafs allzeit ein gelehrter Mann müsse närrischer seyn, als eyner, der nichts als Holzhacken gelehret hätte.

Es ist aber dieses Sprichwort von demjenigen erdacht und wird von solchen Personen verificiert, welche im Grund nicht wissen, was Kunst ist.«

Wir dürfen also Hauer wohl den Namen eines Dürerforschers zuerkennen, zumal auch ein für die damalige Zeit ausgezeichnetes Verzeichnis der Dürerischen Werke, das durchaus kritische Beobachtung, wenn auch nicht Vollkommenheit zeigt, auf ihn zurückgeht. Murr hat dasselbe einer Handschrift nachgedruckt, und in dieser war es als Hauers Arbeit bezeichnet. In den zahlreichen mir vorliegenden Manuskripten fehlt die Angabe des Verfassers. Da aber dieses Verzeichnis regelmäfsig mit einer guten biographischen Beschreibung verbunden ist, so dürfen wir auch letztere wohl Hauer zuschreiben. Wie weit ihm auch die Abschriften des Tagebuches und der Familienchronik zu danken sind, ist mit Sicherheit nicht mehr festzustellen. Seine Verdienste um die Dürerforschung sind jedenfalls ganz hervorragende, und wenn auch seine Arbeiten nicht gedruckt wurden, so nahmen doch viele Nürnberger Abschriften davon, die durch einzelne kleine, meist unbedeutende Zusätze vermehrt wurden. So finden wir bei Aufzählung der Kinder A. Dürers des Älteren unter Albrecht eingeschoben: Theophrastus beschreibet, dafs in AD Geburtstund alle Planeten über der Erden in ihren Erhöhungen gestanden — unter Hans: dieser Hans Dürer war des Königs in Polen Hofmaler — unter Andreas: dieser Andreas Dürer hat endlich alle seine Verlassenschaft ererbet etc. etc.

Und nicht nur die Hauersche Biographie, sondern auch die Abschriften nach den Dürerschen Originalen fanden wiederum Copisten. Ja, man begnügte sich nicht, bereits vorhandene Abschriften zu benützen, sondern suchte direkt die Originalmanuskripte zu copieren, sodafs wir in der glücklichen Lage sind, durch Textkritik an von einander unabhängigen Handschriften dem Urtypus möglichst nahe zu kommen. Diese zahlreichen Abschriften aber beweisen mehr als jedes gedruckte Buch den regen Eifer und das allgemeine Interesse, dessen sich die Dürerforschung im 17. Jahrhundert, besonders in Nürnberg, erfreute.

Die Hauerschen Quellen sind klar ersichtlich. Seiner Arbeit ist die Familienchronik Dürers zu Grunde gelegt, wie er selbst sagt: AD hat Ao. 1524 diese seine Ankunft, Lehr, Reis, Heyrath, Geschwistricht, alles selbsten in ein büchlein aufgezaignet, daraus dieses genommen ist. Daneben benutzt er Neu-

dörfer, erwähnt in ähnlichem Zusammenhange wie dieser die venezianische und niederländische Reise, sodafs es den Anschein erweckt, als ob seine Biographie Beweis für die erste italienische Reise liefern könnte. Indessen ist aus der ganzen Verbindung klar ersichtlich, dafs Hauer nur im Allgemeinen von den beiden Reisen ins Ausland aus seinen Quellen wufste, ohne die Zeit zu kennen. Neudörfer hat ihn verleitet, die italienische, wie die niederländische Reise schon in die Zeit der Wanderjahre zu verlegen. Das Tagebuch kann Hauer also bei der Abfassung der Biographie noch nicht gekannt haben. Die venezianischen Briefe scheinen ihm überhaupt entgangen zu sein.

Des weiteren werden die »mehreren Zeugnus vornehmer Leute von Albrecht Dürern« angeführt: Dr. Christoph Scheurl, Heinricus Pantaleon[5]), Erasmus von Rotterdam, Georg Hartmann[6]), Pirkheimer, Georg Dambeck und Conr. Rittershus[7]), die letzten drei mit Gedichten.

Neben der Hauerschen Dürerbiographie findet sich häufig eine zweite in den Handschriften abgeschrieben, die Matthias Quad zum Verfasser hat und in seiner »Nation deutscher Herrlichkeit« bereits 1609 gedruckt ist. Sie ist reich an Anekdoten, bietet aber einige interessante Bemerkungen, welche beweisen, dafs bereits damals der Dürerkult in Aufnahme kam. Er schreibt über die Werke des Künstlers: »Was seine Kupferstuck angeht, so werden derselben insgemein hundert gezellet, von kleinen, grossen und mittelbaren durch einander, neben diesem sindt noch (aber sehr kummerlich zu finden) vier oder funff zum högsten, welche noch unvolkomen: und dis wird heutiges Tags das Buch Dureri genant, unnd wafern dieselbige Truck reinlich und wol ausgetruckt sindt, beleufft sich diefs Buch ungefehrlich hundert goltgulden[8]): etliche sindt uber die hundert Frantze Cronen verkaufft worden, etliche under die funfftzig Cronen, nachdem sie frisch oder schlecht von papier und Truck waren. Man findt ein klein rundes Crucifix darunder, ungefehr eines halben Reichsdalers gros, kostet uber zwo Cronen . . . . Seine manuscripta, und andere schlecht hin entworffene papierlin werden von den Kunstnern und andern admiratoribus fur Heiligthumb verwaret: Seine Tafeln und Schildereien fur die högste und edelste Kleinoder auffgesetzt unnd gehalten, das man von etlichen auch gelt geben mufs, der sie nur besehen und abspiculiren wil«. Der Kupferstich, Pirkheimer darstellend, kostete, wie Quad S. 408 mittheilt, damals 10 Batzen.

Dafs die Abtretung der Apostelbilder oder Temperamente seitens der Stadt im Jahre 1627, sowie der Verkauf der Imhoff'schen Sammlung 1636 sicherlich gerade in Nürnberg ein erhöhtes, wenn auch mit schmerzlichen Gefühlen untermischtes Interesse an Dürer und seinen Werken wachgerufen habe, ist wohl

---

5) Heinr. Pantaleon, »ein Theologus, Medicus und Historicus zu Basel«. (Jöcher) 1522—1595.

6) Georg Hartmann, ein Mathematicus und Theologe, geb. 1489, † als Vicarius bei der Sebalder Kirche zu Nürnberg 1564.

7) Conrad Rittershausen oder Rittershusius, 1560 zu Braunschweig geboren, stirbt als Professor zu Altdorf und Konsulent der Republik Nürnberg 1613.

8) Die Krone hatte einen Goldwert von ca. 6,35 ℳ. der Goldgulden einen solchen von ca. 5,36 ℳ. 1 Goldgulden = 2 Gulden 12 Albus, 1 französ. Krone = 3 Gulden 4 Albus. Der deutsche (Silber-) Gulden = 15 Batzen = 38 Stüber.

selbstverständlich. Andererseits zeigt dieser Umstand, dafs die Wertschätzung des Künstlers weit über Nürnbergs Mauern hinausging.

Überblicken wir die erste Blüteperiode der Dürerforschung noch einmal in aller Kürze, so erhalten wir ungefähr folgendes Bild: schon in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts sammelte man eifrig alles auf Dürer Bezügliche. Diese Sammlungen wurden von Hauer durch Abschriften von Originalen erweitert und durch Anfertigung einer gewissenhafteren Biographie und eines Verzeichnisses der Werke Dürers verständlicher gemacht. Die Abschriften und Aufsätze Hauers aber fanden, wohl durch Bemühung des Verfassers selbst, einen weiten Leser- und Benutzerkreis und dienten auch Sandrart bei seinen Arbeiten, mit dessen Tode das Interesse an Dürer in Nürnberg zu sinken scheint, bis es im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wieder erwacht. Für uns aber haben alle diese biographischen Zusammenstellungen nur historisches Interesse, wir können dank der Thätigkeit der Künstler des 17. Jahrhunderts zu den Quellen selbst zurückgehen und dürfen uns auf das, was über sie hinaus uns berichtet wird, nicht stützen, denn es ist fast ausnahmslos Fabel. Wir haben jenen Leuten nicht für ihre Forschung, sondern nur für ihren Sammeleifer zu danken, durch den wichtiges Quellenmaterial, wenn auch nur abschriftlich, uns erhalten ist.

Nürnberg. Dr. F. Fuhse.

Deutsche Grabdenkmale.

Unter den Sammlungen des germanischen Museums ist die der Grabdenkmale, obwohl sie nur wenige Originale enthält, eine der lehrreichsten. Um eine vollständige Sammlung von Abgüssen, soweit sie von künstlerischer Bedeutung, oder dem Gedächtnis bedeutender Personen gewidmet sind, kann es sich in einem Museum nicht handeln. Was angestrebt, und mit grofser Umsicht ausgeführt wurde, ist ein Überblick der vorkommenden typischen Formen und ihrer historischen Entwickelung. Für das Mittelalter ist dieses Ziel nahezu erreicht, und sind nur noch wenige Lücken auszufüllen. Mit der Sammlung von Grabmalen späterer Jahrhunderte ist erst begonnen; mehr noch als in der mittelalterlichen wird in dieser Abteilung eine Beschränkung auf das Wichtigste notwendig sein.

Die Grabmale sind gröfstenteils in den Kreuzgängen des Museums untergebracht. Der grofse Kreuzgang enthält beim Eingang römische und altchristliche, weiterhin in seinen drei Flügeln in chronologischer Folge mittelalterliche Denkmale. In den kleinen Kreuzgängen sind die Denkmale der Renaissance aufgestellt.

Wenn auch die Sammlung noch keineswegs abgeschlossen ist, so kann sie doch einer zusammenhängenden Betrachtung der Entwickelung der Grabplastik in Deutschland als Grundlage dienen.

Pflichten der Pietät und der religiösen Moral haben ebenso wie das Verlangen des Einzelnen, sein Gedächtnis über die Grenzen seines Lebens hinaus erhalten zu wissen, schon in den frühesten Zeiten menschlicher Gesittung dazu geführt, über der Ruhestätte Verstorbener Denkmale zu errichten. Über den Gräbern der homerischen Helden am Hellespont wölbt sich der Grabhügel ebenso,

wie über denen der Urbewohner unseres Vaterlandes in den deutschen Wäldern und an den Küsten der Nord- und Ostsee. Unter dem Hügel ruhte der Tote in einer aus dem felsigen Grunde gehöhlten Grabkammer, oder in einem aus Stein- oder Thonplatten hergestellten Sarge, oder es wurde, wenn die Leiche verbrannt worden war, die Asche in einer Urne beigesetzt, die im Altertum, wie bei den alten Germanen, nicht selten die Form des Hauses wiederholt.

Der Grabhügel ist die Urform des Grabdenkmales, seine künstlerische Umgestaltung der architektonische Denkmalsbau über dem Grabe. Einfach, in starrer Grofsartigkeit erscheint er uns in den Pyramiden des Nilthales, anmutig in vielen kleinen Bauten des römischen Altertums, zur höchsten Kunstform durchgebildet in den grofsen Denkmalsbauten der altchristlichen Zeit.

War die Grabkammer zugänglich, so erhielt der Sarg ein Gehäuse, den Sarkophag. Der Sarg selbst war von Holz, auch Bleisärge kamen vor, zuweilen wurde der Tote auch unmittelbar in den Steinsarg gelegt. Der Sarkophag als das Haus des Toten ist bei den alten Ägyptern dem Hause der Lebenden nachgebildet und die Erinnerung an das Haus klingt, wenn auch die Form zeitweilig eine andere wird, immer wieder an. Aber nicht nur in Grabkammern, sondern auch im Freien fand der Sarkophag seine Aufstellung; so namentlich in Griechenland und Kleinasien, wo auch die Hausform fast stets kenntlich bleibt. Bei den Etruskern tritt eine andere Form auf, die des Ruhebettes, auf welchen die Bildnisfigur des Verstorbenen lagert. In Rom tritt die tektonische Form zurück, der Sarkophag wird gewöhnlich nicht als Haus, auch nicht als Ruhebett gebildet, sondern als Kasten, die Form des Daches mit Eckakroterien ist gleichwohl nicht ganz selten. Da er fast ausnahmslos an den Wänden der Grabkammer Aufstellung fand, beschränkt sich die künstlerische Ausstattung auf die Vorderseite. Hier herrscht das figürliche Relief vor, Darstellungen aus dem Heroenmythus, Nereidengruppen, Erotenscenen, welche nicht selten Abbilder der menschlichen Thätigkeit sind, sind die verbreitetsten Gegenstände der Darstellungen. Die Frage, wie weit diese Darstellungen zu den Schicksalen des Verstorbenen in Beziehung standen, wie weit sie allgemein den Gedanken des Todes und des Wiedersehens aussprechen, oder beziehungslos sind, ist noch nicht ausreichend geklärt. Die Art der Composition ist vielfach die, dafs der Raum nicht durch eine Scene gefüllt wird, sondern, dafs eine Folge von Scenen nebeneinander dargestellt ist. Der Stil ist der römische Reliefstil mit gedrängter Composition und hohem Relief.

Der Formenkreis der antiken Grabdenkmale ist mit dem Denkmalsbau und dem monumental ausgestatteten Sarkophage, der ja streng genommen nicht als Denkmal zu betrachten ist, keineswegs beschlossen. Wichtige Formen sind aufserdem die Stele, ein Steinpfeiler von einer Akroterie bekrönt, nicht selten mit Reliefs geschmückt, und die Grabplatte, welche in ihrem oberen Teil eine Aedicula mit Reliefdarstellung, im unteren die Inschrift trägt. Die Reliefs stellen gewöhnlich den Verstorbenen dar.

Die altchristlichen Begräbnisplätze sind entweder unterirdisch angelegt, die Katakomben, oder sie befinden sich als geschlossene Coemeterien über der Erde. In den Katakomben wurden die Toten in den Loculis, nischenartigen Öffnungen in den Seitenwänden, welche mit Steinplatten geschlossen wurden, oder in Arcosolien, aus Fels gemeifselten, von einer flach- oder bogenförmig

geschlossenen Nische umschlossenen Sarkophagen beigesetzt. In solchen Nischen wurden wohl auch Sarkophage aufgestellt. Bei der Bestattung sub divo wurden entweder Grabkammern mit gemauerten Loculis errichtet, oder die Toten in Särgen oder Sarkophagen in die Erde versenkt oder endlich die Sarkophage frei aufgestellt. Die Gräber waren mit Steinplatten geschlossen. Inschriften fehlten nicht, zuweilen waren auch Denkmale über den Gräbern errichtet.

Die christliche Antike übernimmt den Formenkreis der heidnischen. Der grofsen Denkmalsbauten ist schon gedacht. Zahlreich sind die christlichen Sarkophage. In den ersten Jahrhunderten unterscheiden sich ihre Darstellungen nicht von denjenigen der heidnischen, nur die Inschriften kennzeichnen die Verstorbenen als Glieder der Kirche. Mit dem Siege des Christentums traten natürlich die christlichen Darstellungen in ihr Recht. Eine Neuerung ist die Anordnung der figürlichen Darstellungen in zwei Reihen übereinander, sowie die Trennung einzelner Scenen oder Figuren durch Arkaden oder Palmen.

Das ist in flüchtigem Überblick der Kreis dessen, was die Antike an Grab- und Grabdenkmalsformen besessen hat und was durch die Kirche den Völkern des frühen Mittelalters übermittelt wurde. Ungleich sind, wie man weifs, die

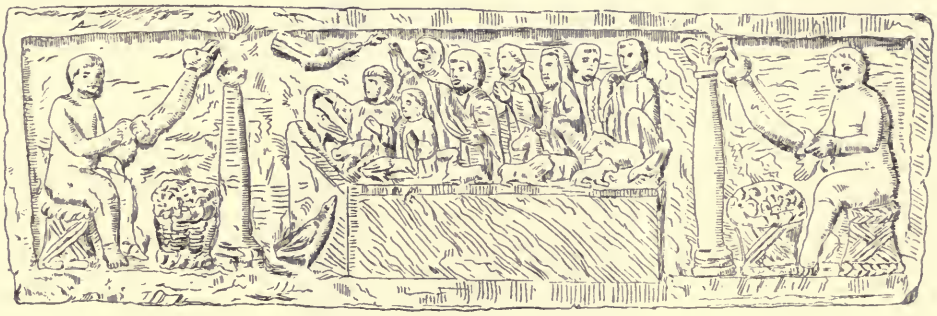


Fig. 1.

Überreste der Antike verteilt und namentlich ist, was auf deutschem Boden geschaffen wurde, Erzeugnis einer Provinzialkunst, der nur ein äufserst beschränktes Können zu Gebote stand. Aber wenn uns die einzelnen Denkmale auch wenig ansprechen, so genügen sie doch, uns die Typen kennen zu lehren. Die Zahl der Denkmale ist keineswegs gering, namentlich in den Rheinlanden, und die Museen von Trier, von Mainz u. A. besitzen deren eine stattliche Reihe. Das germanische Museum hat aus der Zeit der Römerherrschaft nur Abgüsse von Grabdenkmalen. Es sind deren fünf aus dem 1.—4. Jahrhundert. Gemeinsam ist allen die Darstellung des Verstorbenen in verschiedener Stellung unter einer Aedicula oder in einer einfachen Nische, darunter die Inschrift und einmal unter der Inschrift ein zweites Relief, das Pferd des Verstorbenen, gemeinsam allen das geringe Kunstvermögen, das sich in ihrer Bearbeitung kund gibt. Für die Kenntnis der Tracht und der Bewaffnung bieten sie einiges, ihre künstlerische Bedeutung ist eine ganz untergeordnete.

Aus dem 5. Jahrhundert besitzen wir den Abgufs eines altchristlichen Sarkophagreliefs aus Trier (Fig. 1). Der Raum ist durch zwei Säulen in drei Felder

geteilt. Das Relief des mittleren stellt Noah in der Arche dar, zu dem die Taube mit dem Ölzweig zurückkommt. Noah steht mit seiner Familie in einem viereckigen, oben offenen Kasten, er und seine Frau grüfsen die von links oben heranfliegende Taube durch Erheben der rechten Hand. Auf dem Rand des Kastens lagern einige Tiere, ein Kind füttert einen Vogel. Das Technische ist noch geringer, als an den römischen Grabsteinen, und die Ausführung von einer erschreckenden Unbeholfenheit, die Komposition aber entbehrt keineswegs einer frischen Auffassung, die das Bild trotz seiner Mängel erfreulich erscheinen läfst. Der Vorgang ist in der altchristlichen Kunst häufig dargestellt. Es fehlt mir hier das Vergleichsmaterial zur Bestimmung, wie weit die vorliegende Darstellung von älteren Vorbildern abhängig ist oder wie weit sie selbständige Züge enthält.

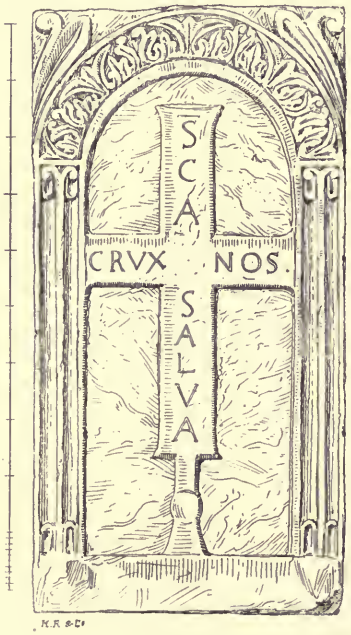


Fig. 2.

Die Säulen, welche den Raum teilen, haben eine starke Schwellung. Seitlich sitzen nackte Figuren, Kränze windend, welche mit einem Ende an den Säulen befestigt sind.

Noch unbeholfener ist die Figur eines Heiligen mit Kranz und Buch unter einer Arkade von einem Denkmale im Domkreuzgang zu Mainz aus dem 5. Jahrhundert. Ein zweites Stück desselben Denkmales (Fig. 2) zeigt unter einer ähnlichen Arkade das Kreuz mit der Inschrift SCA CRVX SALVA NOS. Das Kreuz steht nach Art eines Vortragkreuzes auf einem Fufs. Die Archivolten der Arkaden sind mit Akanthusblättern besetzt, welche mit geringem Verständnis für den Organismus des Blattes gezeichnet sind; woher sollte es der Steinmetz in Mainz haben, da es doch auch seinen Genossen in Rom lange verloren gegangen war.

Wie diese letztgenannten, so steht auch eine Reihe kleinerer Grabsteine, welche teils auf dem merowingischen Friedhofe bei dem Liebfrauenstifte in Worms,

Fig. 3.

teils in Mainz und sonst im Rheinlande gefunden wurden, noch in dem Kreise der christlich antiken Tradition. Es sind Inschriftsteine mit oder ohne symbo-

Fig. 4.

lische Darstellungen. Die Inschriften sind lateinisch, aber Namen wie Grutilo, Aldvaluh, Ludino, Duda, Berthisindis u. A. beweisen ebenso, wie die den Ver-

storbenen beigegebenen Gegenstände, dafs es die Grabsteine Deutscher sind. Wir besitzen eine ganze Anzahl von Abgüssen dieser grofsenteils im römisch-germanischen Centralmuseum zu Mainz aufbewahrten Grabsteine. Ich gebe als Beispiel den der Pauta (Fig. 3), auf welchem unter der Inschrift das Labarum, das Kreuzzeichen, das aus den Anfangsbuchstaben X P des Namens Christi zusammengesetzt ist und zwei Pfauen dargestellt sind. Die Zeichnungen sind in Umrissen vertieft, kunstlos in den Stein gezeichnet.

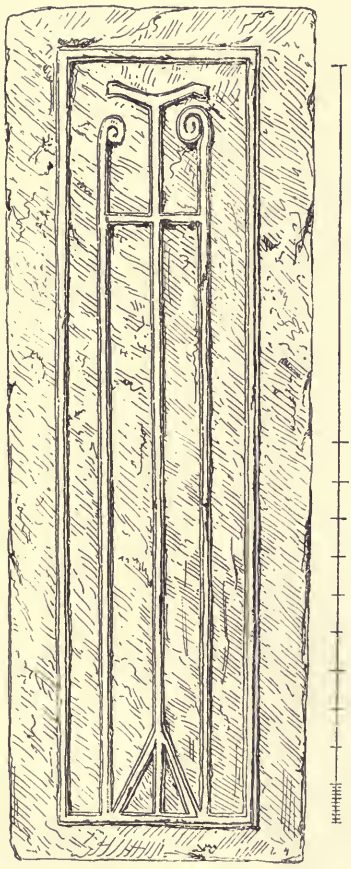


Fig. 5.

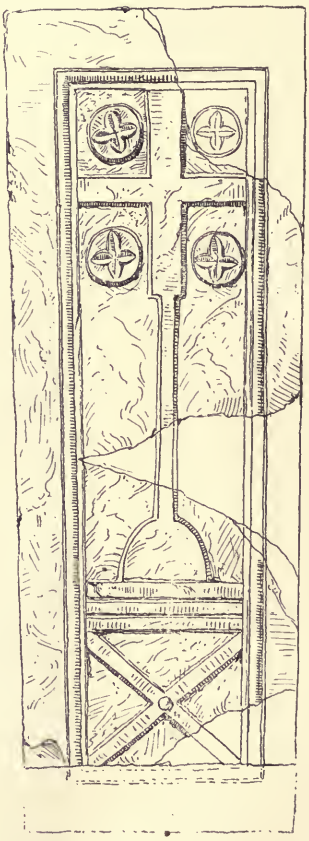


Fig. 6.

Jedes Schmuckes bar ist der Originalgrabstein eines christlichen Germanen (Arefrid?) mit griechischer Inschrift, der beim Abbruch eines Teiles der Stadtmauer von Konstantinopel, die so viele antike Bruchstücke enthält, gefunden und von Geheimrat von Essenwein mit nach Nürnberg gebracht worden ist.

Primitive Ornamentformen, welche nicht dem Formenkreise der Antike entnommen sind, finden wir an dem auf dem Friedhofe bei S. Aureus in Mainz gefundenen Grabsteine der Bertisindis und des Randoald (Fig. 4). Die Formen der Umrahmung, sowie der Streifen, welche die Fläche des Steines in drei Felder

teilen, scheinen der Textilornamentik, beziehungsweise der Stickerei entnommen zu sein; im oberen Teil sind ein hängendes Kreuz und vier sehr einfache Rosetten.

Mit diesen Arbeiten ist die Steinmetzkunst auf einem kaum zu überbietenden Tiefstand angelangt und die folgenden Jahrhunderte waren nicht dazu angethan, ihre Hebung zu fördern. Beweis dessen sind einige Sarkophagdeckel aus dem 8. oder 9. Jahrhundert. Ein Original aus Köln (Fig. 5) zeigt in geringem Relief ein Kreuz und zwei Bischofsstäbe in einfacher Umrahmung. Etwas besser sind die in Abgüssen vorhandenen Sarkophagdeckel vom Friedhofe bei S. Alban in Mainz. Während bei dem eben erwähnten Deckel das kümmerliche Relief aus der Fläche vorspringt, liegen hier die ebenfalls sehr einfachen Darstellungen, von deren Charakter Fig. 6 eine Anschauung gibt, in der Fläche, und ist ihr Grund vertieft ausgearbeitet. Der Hauptdarstellungsgegenstand ist auch hier das Kreuz. In den Ecken zwischen den Armen sind Rosetten wie auf dem Grabstein der Bertisindis, doch in besserer Ausführung. Figürliche Darstellungen auf Grabmalen sind mir aus dieser Zeit des Darniederliegens der monumentalen Plastik nicht bekannt.

Während die erwähnten Grabsteine dem christlich antiken Formenkreise angehören, weist die in der lex Salica cap. 57 erwähnte domus in modum basilicae facta super hominem mortuum in das germanische Altertum zurück. Was wir unter diesem Ausdruck zu verstehen haben ist nicht hinreichend aufgeklärt, ich glaube aber, dafs er ein auf dem Grabe aufgerichtetes kleines Haus bezeichnet. Wie sich in den sogenannten Totenbrettern ein altgermanischer Gebrauch erhalten hat, so kommen auch heute noch zuweilen hausartige Gerüste auf Gräbern vor. In gröfserer Zahl aus Holz gefertigt, habe ich solche in dem Dorfe Völlen bei Papenburg in Ostfriesland gesehen und ein derartiges Haus aus Eisen in dem niederbayerischen Dorfe Haindling bei Geiselhöring. Ist letzteres wohl nur als ein Curiosum zu betrachten, so beweist die grofse Zahl von Häusern auf dem Friedhofe von Völlen, dafs es sich hier um einen alten Gebrauch handelt. Es bedürfte näherer Untersuchung, ob derselbe in Friesland weiter verbreitet ist und ob der Ausdruck basilica super hominem mortuum auf diese Häuser Anwendung finden darf.

Nürnberg. Gustav von Bezold.

Ein frühmittelalterlicher Elfenbeinkamm im germanischen Museum.

Neben dem schon länger bekannten spätkarolingischen Elfenbeinkamm [1]), der in dem Mittelfeld auf der einen Seite zwei aus einer Vase trinkende Pfauen, auf der anderen Seite zwei aufeinander zuschreitende Greife enthält, besitzt das germanische Museum seit kurzem einen zweiten frühmittelalterlichen Elfenbeinkamm (K. P. 2266), der aus der Sammlung Spitzer erworben

1) gefunden bei Markt Erlbach, unweit Nürnberg, vgl. A. Essenwein, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1882, Sp. 331 ff. mit Abbildung. Friedrich, Die Kammfabrikation etc. S. 20 setzt den Kamm ganz ohne jede Begründung ins 11. Jahrh. Dagegen Leitschuh, Mitteilungen aus dem germ. Nationalmuseum II, 1888, S. 153, mit Abb. Vgl. ferner Katalog der im germ. Museum befindlichen Originalskulpturen 1890, S. 10, Abb. S. 11. Clemen, Merow. u. Karol. Plastik, Bonner Jahrb. Bd. 92. 1892, S. 115 f. mit Anm. 278. Fleury, La Messe VIII, Pl. 674.

wurde. Er ist ein guterhaltenes Stück aus ziemlich weifsem Elfenbein. Ergänzt[2]) ist nur ein Teil des Kammes, wie die auf dem (nach einer Photographie gefertigten) beigegebenen Holzschnitt (Fig. 1, in Originalgröfse) sichtbare punktierte Linie zeigt. Der Kamm hat 108 mm. Höhe und 97 mm. Breite. Er bildete früher ein Stück der Sammlung Soltykoff (Nr. 364). Kurz besprochen ist er in der grofsen Ausgabe der Sammlung Spitzer (Band I, Abteilung Ivoires S. 31, Nr. 7) als byzantinische Arbeit des 8. oder 9. Jahrhunderts.

Der Kamm hat zwei Reihen Zähne, eine weitere und eine engere. Das oben durch einen flachen Bogen abgeschlossene Bildfeld wird auf beiden Seiten durch ein Flechtmotiv eingerahmt. Oben (als flacher Bogen) und unten umgeben sodann zwei Stäbe wieder ein Ornament, das häufig genug in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Elfenbeinplastik vorkommt und auch in die karolingisch-ottonische Buchmalerei Eingang gefunden hat[3]). Unzweifelhaft ist dasselbe als eine mifsverstandene Um- resp. Weiterbildung des antiken Eierstabs zu betrachten. Auf der einen Seite des Bildfeldes erblicken wir eine römische Quadriga, deren Lenker das Gespann auf die Meta zulenkt. Die leere linke Seite des Bildes wird durch ein dreiteiliges, rohprofiliertes Blatt abgeschlossen. Die Rückseite zeigt uns ebenfalls eine Kampfscene, nämlich zwei baarhäuptige Reiter, die mit eingelegter Lanze gegeneinander reiten. Solche Darstellungen sind bereits in der altchristlichen Kunst häufig anzutreffen. Es ist sicher anzunehmen, dafs der agonale und hippodromale Kampf hiebei noch eine tiefere, symbolische Bedeutung enthält. Er versinnbildlicht die Kämpfe und Gefahren, die der Christ zu bestehen hat, bis ihm der Lohn zu teil wird. Die Worte Tertullians (ad mart. 3) an die auf das Martyrertum noch Vorzubereitenden geben den Schlüssel für solche Darstellungen: »Bonum agonem subituri estis, in quo agonothetes Deus vivus est, Xystarches Spiritus sanctus, coronae aeternitatis brabium etc.« (Kraus, R. E. II, S. 89.)

Kämme[4]) sind bereits in den Pfahlbauten der Schweiz, im dänischen Torfmoor und den italienischen Terramaren gefunden worden. Ferner kannten die Ägypter, Babylonier, Assyrer und Israeliten den Gebrauch des Kammes, ebenso die Griechen und Römer. Römische Kämme existieren heute noch in zahlreichen Exemplaren, z. T. aus Pompeji. Ferner befinden sich römische Elfenbeinkämme im British Museum, in der Barberinischen Bibliothek zu Rom, im bayerischen Nationalmuseum zu München u. a. Der Darstellungskreis des Mittelfeldes setzt sich meist aus mythologischen und erotischen Typen zusammen (Neptun und Amphitrite, die drei Grazien bei der Toilette, Venus und Amor, Venus und die drei Grazien, Ganymed und der Adler).

---

2) Dabei ist der Kamm an den vertieften Ansätzen der Zähne überarbeitet worden.

3) Abb. Kraus R. E. I. S. 404 (Elfenbeinmedaillon im Vatikan), vgl. auch Voege, Eine deutsche Malerschule S. 37, meine Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei. Trier 1895, S. 79 f. und von Frimmel, Repert. XVIII, 134.

4) Müller-Mothes, Illustr. archäol. Wörterbuch II, S. 561. C. Friedrich, Geschichte der Kammfabrikation in »Zeitschrift des bayr. Gewerbemuseums zu Nürnberg« XVI, 1882, S. 97 ff., 129 ff. Ders., Die Kammfabrikation, ihre Geschichte und gegenwärtige Bedeutung in Bayern. 1882. Lindenschmit, Handbuch der deutschen Altertumskunde I, S. 310 ff. Clemen, Merowing. u. karol. Plastik 1892. S. 113 ff. Kraus, Realencycl. II, S. 87 ff. Otte, Handb. I[5], S. 367. Fleury, La Messe VIII, S. 167 ff. Westwood Fictile, ivories, vgl. Register s. v. »Combs«.

Selbstverständlich finden sich auch Kämme unter dem Gebrauchsinventar der alten Christen. So figurieren sie unter den Totenbeigaben in den Katakomben[5]) (vgl. Kraus a. a. O.) und werden reichgeschmückt auch als Geschenke aufgezählt. Papst Bonifatius V. sandte an Königin Etelreda von England »pectinem eboreum inauratum« (Beda H. e. Angl. II, 11; weitere Belege bei de Rossi Bull. 1881, 78, not. 4; vgl. Kraus a. a. O.). Es liegt nun ganz in der Art der damaligen Zeit, religiöse Symbole auch auf den Kämmen anzubringen, wie auf anderen Gebrauchsgegenständen, und so findet sich auch in der That auf einem Elfenbeinkamm, der in Karthago gefunden wurde, ein eingegrabenes lateinisches Kreuz zwischen zwei Palmen. (Abb. Fleury a. a. O. S. 167, u. a. Literatur.) De Rossi setzt ihn ins 5.—6. Jahrhundert. Ein anderer in Chiusi gefundener Kamm (saec. IV—V nach de Rossi), der jetzt im Museo cristiano ist, zeigt auf der einen Seite eine Kathedra (sedes linteata) zwischen zwei Lämmern, auf der anderen Seite einen Kranz zwischen zwei Lämmern (de Rossi, Bull. 1880, tav. VI $^{a-b}$, Kraus a. a. O. Fleury a. a. O. S. 168.).

Man hat (u. a. auch Fleury) die Frage aufgeworfen, ob in solchen Kämmen liturgische Gebrauchsgegenstände zu sehen sind. Nun finden sich ja in der That in den Pontificalien und Missalien auch bei Durandus Gebete, welche der die Messe celebrierende Priester kurz vor der heiligen Handlung spricht, während man ihn kämmte. Fleury zitiert eine Stelle aus dem alten Pariser Pontificale: »Jntus exteriusque caput nostrum totumque corpus et mentem meam, tuus, Domine, purget et mundet Spiritus almus«. Nach Kraus ist dieser Gebrauch für das M. A. seit dem 7. oder 8. Jahrhundert durch zahlreiche Belege, durch Aufführung der Kämme in den kirchlichen Schatzverzeichnissen festgestellt; noch im Pontificale Clemens VIII (1592—1605) wird derselben gedacht. Dagegen vermifst man Beweise dafür, dafs er bereits im christlichen Altertum, vor dem 7. Jahrhundert, bestanden habe (Kraus a. a. O. S. 87 f.). Die altchristlichen und frühmittelalterlichen Kämme zeigen gerade in ihrer Dekoration christliche Embleme und Symbole, Scenen aus der heil. Geschichte; aber das liegt ja in dem Charakter der altchristlichen Kunst und braucht nicht die Notwendigkeit zu involvieren, einen liturgischen Gebrauch derartig geschmückter Objekte anzunehmen. Vielmehr ist anzunehmen, dafs eine grofse Menge dieser oft mit edlen Steinen besetzten Prachtkämme als Prachtstücke auf dem Toilettentische der vornehmen Damen, sowie der Fürsten geprangt habe. Dafür spricht auch der Name von solchen Personen, welche die Tradition mit einer ganzen Reihe dieser Kämme in Verbindung bringt (Kamm der Königin Hildegard, Kamm Heinrichs I. in Quedlinburg, die Kämme Karls des Grofsen in Osnabrück u. s. w.)

Die germanischen Grabfunde weisen als häufig auftretendes Inventar ebenfalls Kämme auf, z. T. aus Holz, z. T. auch aus Bein und Elfenbein (vgl. Clemen a. a. O. und Lindenschmit a. a. O. S. 310 ff. mit Abb.). Das germanische Museum besitzt aus solchen Grabfunden eine ganze Reihe von Kämmen (G. F. 845, 976 1396—1404). Diese Kämme sind als reine Zweckarbeiten, versehen mit nationalen Dekorationselementen, anzusehen, während eine grofse Zahl von z. T. anderen Prachtkämmen, die mit jenen ungefähr gleichzeitig sind, als Kopien altchristlicher Originale zu betrachten sind.

5) Das Museo cristiano des Vatikan besitzt einen Elfenbeinkamm aus den Katakomben der auf dem Mittelfelde die Besitzerinschrift EVSEBI ANNI (Eusebius Annius) trägt. Bullet. 1881, Pl. VI, p. 81. Westwood S. 382, ferner abg. bei Fleury VIII, Pl. DCLXXIII, Text S. 168.

Aus merowingischer und karolingischer Zeit existieren nämlich eine Anzahl von Kämmen, deren Dekorationsweise vollkommen die der antiken und altchristlichen Kämme beibehalten hat. Der Kamm des hl. Lupus im Domschatz zu Sens (saec. VII/VIII, Clemen a. a. O. S. 114 mit Abb. S. 116), zeigt zwei gegen

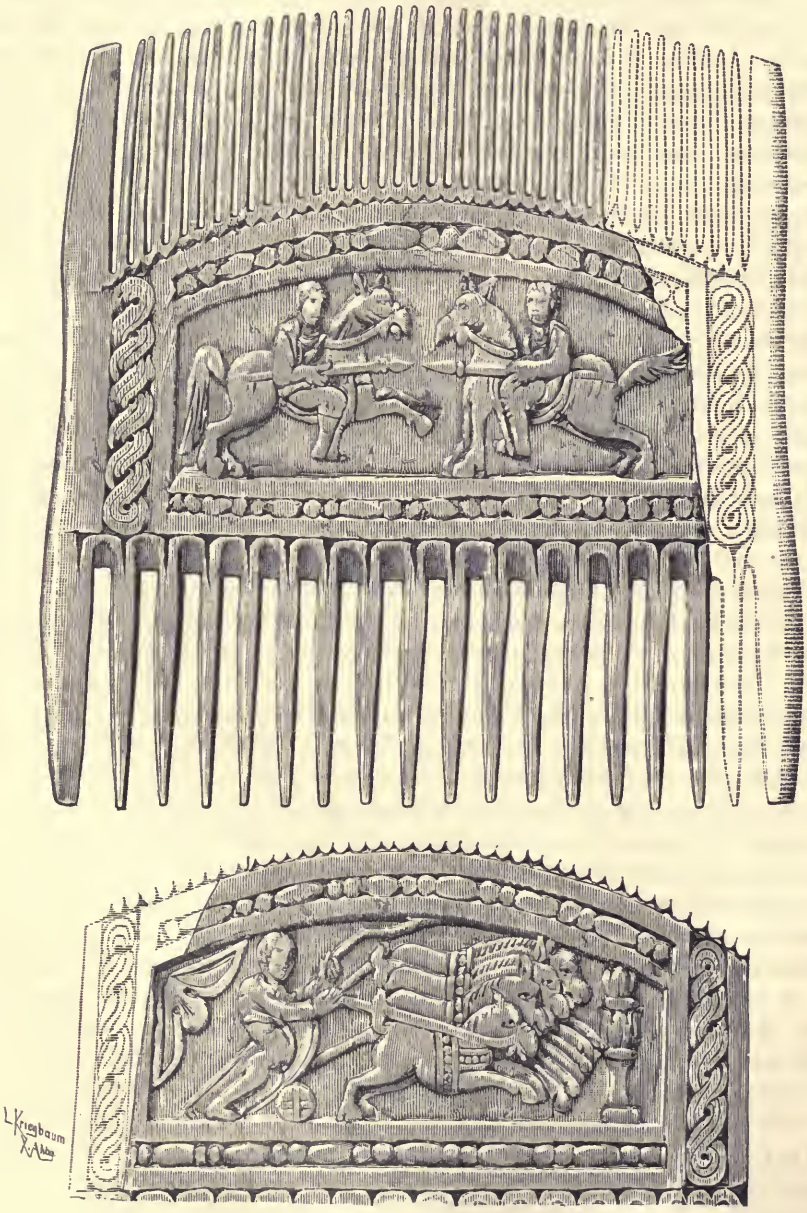


Fig. 1.

einen stilisierten Baumstamm anspringende Löwen. Ähnlich zeigen einige Skizzen von jetzt verlorenen Kämmen, die Fleury (a. a. O. Tafel 673—675) aus Montfaucons Papieren auf der Pariser Nationalbibliothek publicierte, zwei nach beiden Seiten fliehende Wölfe (Pl. 675), zwei gegen einander gelagerte Löwen,

sowie auf dessen Rückseite zwei Pfauen (Pl. 674). Das Umrahmungsornament des letzteren Kammes entspricht demjenigen unseres Nürnberger Kammes. Dieser Klasse mit meist halbrund oder flachbogig gedecktem Mittelfeld gehört schliefslich noch der obenerwähnte karolingische Kamm des Museums an.

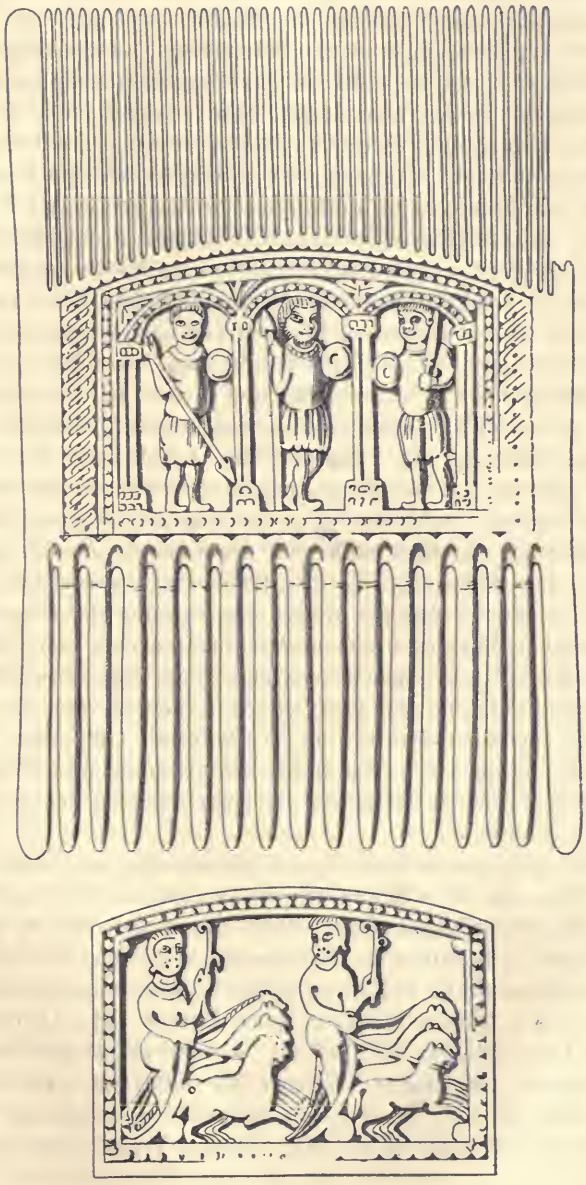


Fig. 2.

Eine andere Gruppe gleichzeitiger Kämme zeigt in quadratischem oder rechteckigem Mittelfelde reiches Laubwerk, stilisierte Weinranken mit Früchten oder stilisierten Akanthus. Dazwischen sind Vögel und einmal Hirschkühe (aus Montfaucons Papieren (Pl. 675). Die ornamentale Umrahmung ist

öfters eine äufserst reichhaltige. Es sind hier zu nennen der sog. Kamm des hl. Gauzelin in Nancy (Fleury Pl. 673), zwei jetzt verschollene Kämme nach Montfaucon (Fleury Pl. 673, 675), sowie zwei Kämme aus Stavelot im Brüsseler Museum (Fleury Pl. 675; Clemen a. a. O.).

Eine Ausnahmestellung nehmen endlich zwei Kämme ein, die stilistisch, technisch und ikonographisch auf das Allerengste verwandt sind, der sog. Kamm der hl. Hildegard (vgl. Fig. 2) und der Nürnberger Kamm (Fig. 1). Der Kamm der heiligen Hildegard war bis 1803 in dem Besitze des Nonnenklosters zu Elbingen bei Rüdesheim. Nach der Säcularisation desselben blieb der Kamm bei der letzten Äbtissin und nach deren Tode kam er an die Erben, bei denen ihn Hefner-Alteneck[6]) sah und zeichnen liefs. Seitdem ist der Kamm verschollen.

Er enthält in ähnlicher Umrahmung (vgl. Fig. 1 und 2) auf der einen Seite unter drei mit Perlen besetzten Rundbögen drei barhäuptige Krieger, während die andere Seite durch eine hippodromale Scene ausgefüllt wird: zwei Quadrigen mit ihren Lenkern jagen hintereinander dem Ziele zu.

Diesen beiden eng zusammengehörigen Kämmen gegenüber liegt die Frage nach der Provenienz, der Zeit der Entstehung und dem Inhalt der Darstellungen sehr nahe. Hefner-Alteneck, Lindenschmit und Clemen halten den Hildegardkamm für spätrömisch (saec. VI/VII), resp. die Darstellungen für Kopien nach römischen Vorbildern. Jedenfalls ist an byzantinische Arbeit, wie Darcel sie für den anderen Kamm annimmt, schon aus stilistischen Gründen nicht zu denken. Und auf Grund einer hippodromalen Scene an oströmische Provenienz zu denken, ist ebenfalls unberechtigt. In Rom selbst ist die Vorliebe für die Cirkusspiele und Wettkämpfe zu einer förmlichen Nationalleidenschaft geworden, die sich in der bildenden Kunst in einer zahllosen Menge von Statuen der Gladiatoren und Wagenlenker, sowie von Darstellungen auf Grabdenkmalen und Consulardiptychen erkennen läfst. Bereits oben wurde erwähnt, dafs diese Vorliebe für derartige Spiele auch in die Symbolik der alten Christen, sowohl was die Literatur — ich erinnere an das Gleichnis Pauli vom Wettkampf — als auch was die Kunst anbetrifft, übergegangen ist. »Die Gladiatorenkämpfe und Wettrennen waren somit in der allegorischen Sprache der Christen ein Bild des geistigen Kampfes« (Kraus, R. E. II, S. 89).

Es existiert eine ganze Reihe von Kästchen, die mit Elfenbein- und Beinplatten belegt sind und zwar finden wir sie in den verschiedensten Sammlungen und Kirchen. Die Sammlung Spitzer zählte deren drei (Nr. 4, 5 u. 6 der »Ivoires«), ferner finden sich solche in Würzburg (Westwood S. 475; Hefner-Alteneck I², Tafel 1), Kranenburg bei Cleve (Clemen, Kunstdenkm. des Kreises Cleve, S. 130 ff. mit Abbild.), Xanten (Clemen, Kreis Mörs S. 131), Cividale (Eitelberger, Mitt. C. Comm. IV, 1859, S. 325, Taf. X), Arezzo (Westwood S. 223 ff.), in der früheren Sammlung des Grafen Possenti zu Fabriano (Auktionskatalog von R. Dura, Rom 1880, Nr. 19. Taf. III, als italienische Arbeit des 9. Jahrhunderts bezeichnet), Reims (Westwood S. 421, Tarbé, Trésor des églises de Reims

---

6) Hefner-Alteneck Trachten I, Tafel 38. Text S. 55. Ders. I². Tafel 2. Lindenschmit Altertumskunde I, S. 315. Westwood S. 447. Clemen a. a. O. S. 116, Anm. 279. — Einen jetzt verschollenen Elfenbeinkamm der Königin Hildegard, der Mutter Ludwigs des Frommen, besafs der Kirchenschatz von S. Arnulf in Metz (Kraus, Kunst und Altertum in Elsafs-Lothringen III, S. 583 und 649).

pl. 28) u. a. Der Darstellungskreis auf diesen Kästchen zeigt sich stark von der Antike beeinflufst, ja manche der Scenen erscheinen als direkte Kopieen antiker Vorbilder. Die Kämpfe des Heracles mit Tieren, hippodromale und agonale Scenen, Sphinxe, fabelhafte Tiere, Centauren, Bacchantinnen, zwei Pfauen aus einer Vase trinkend u. s. w. Die reiche Ornamentation besteht meist aus Reihen von Kreisen mit eingeschlossenen Rosetten, sternförmigen Mustern etc., sowie aus Medaillons mit Profilköpfen, die z. T. Kopieen nach Münztypen zu sein scheinen (vgl. ähnliche Medaillons auf der Lipsanothek in Brescia).

Trotz dieser inhaltlichen Übereinstimmung ist die Entstehung der verschiedenen Kästchen durchaus nicht als gleichzeitig anzusehen, weder örtlich noch zeitlich. Manche derselben sind schon durch ihre griechischen Inschriften als byzantinische Arbeiten verbürgt, wie die Kästchen zu Sens und Darmstadt, während andere stilistisch auf byzantinischen Ursprung im 10.—11. Jahrhundert hinweisen, wie z. B. die Kästchen zu Kranenburg und Cleve (Clemen a. a. O.). Aber eine ganze Reihe dieser Objekte sind als italienische Arbeiten des 7. und 8. Jahrhunderts zu betrachten.

Bereits Eitelberger hat anläfslich seiner Besprechung das Kästchen Cividale dasselbe als spätrömische Arbeit bezeichnet und wir acceptieren die in dieser Bezeichnung enthaltene Ansicht von weströmischer Entstehung, wenngleich das Kästchen wohl nicht über das 7. Jahrhundert hinabzugehen scheint. J. Diener hat in seiner Besprechung des Katalogs der Sammlung Spitzer (Kunstgewerbeblatt N. F. I, 1890, S. 102 f.) mit Glück versucht, die verschiedenen Kästchen zeitlich und örtlich zu sondern. Er hält diese Kästchen für Arbeiten aus »den Anfängen des monoklostischen Systems im 8. Jahrhunderte, und teils byzantinischen, teils italienischen Ursprungs«. Für italienische Arbeiten hält er diejenigen Kästchen, welche durchaus antike Darstellungen enthalten, wie z. B. das Kästchen Nr. 6 bei Spitzer. Ferner sollen die byzantinischen Arbeiten stets in Elfenbein, die weströmischen fast durchwegs blofs »in Bein« sein. Diese Ausführungen sind z. T. ungenau. Der stilistische Unterschied ist zwischen den italienischen und byzantinischen Arbeiten erkennbar in der Verschiedenheit der menschlichen Gestalt. Durchweg sind diese Proportionen der byzantinischen Arbeiten schlanker, eleganter die Ausführung. Sodann zeigen die italienischen Arbeiten allerdings stark antikische Art, aber andererseits fanden wir auch christliche Motive und Scenen, z. B. auf dem von Diener selbst abgebildeten Beinkästchen bei Spitzer, zwei aus einer Vase trinkende Pfauen und auf einem Fragment, früher bei Possenti (Dura a. a. O. Nr. 20) Adam und Eva. Sodann ist das Kästchen in Xanten (vgl. Clemen a. a O.), eine byzantinische Arbeit, aus Bein geschnitzt.

Dafs in frühkarolingischer Zeit solche Arbeiten gerne und mit Geschick gefertigt wurden, beweist eine sichere römische Arbeit aus dieser Zeit, die Kathedra Petri mit ihren Elfenbeinreliefs, welche die Thaten des Heracles und Fabeltiere darstellen[7]) (Kraus R. E. II, S. 156 ff. Garrucci VI, pl. 412).

Es ist einleuchtend, dafs bei einer solchen Menge von erhaltenen Werken mit derartigen Darstellungen die Reliefs der beiden oben abgebildeten Kämme,

7) Die interessante Beschreibung eines Gefässes, dessen Bauch, Boden und Aufsenseiten mit Scenen aus dem Heraklesmythus bedeckt sind, verdanken wir Theodulf (Dümmler Poetae l. a. Carol. I, S. 498. V, 77—210), vgl. dazu Leitschuh, karol. Malerei S. 37, 41 Anm. Schlosser, Quellen zur Gesch. d. karol. Kunst S. 427 ff. Ders., Wiener Sitzungsberichte CXXIII, 1891. S. 8.

welche durch die versteckte Symbolik des »guten Kampfes« dem Christen noch einen geheimnisvollen Reiz darboten, nicht vereinzelt dastehen.

Wo sind die beiden Kämme entstanden? Die Rohheit und Derbheit der Ausführung, sowie die Ornamentik (Flechtwerk) weisen auf ein Lokal diesseits der Alpen. Zudem finden sich trotz der alten beibehaltenen Motive einzelne nationale Momente. Das Lanzenrennen zu Pferde mit dem Speer, der ausschliefslich germanischen Reiterwaffe, war langobardische und fränkische Sitte, wie uns Paulus Diaconus (V, 10) und Gregor (N. F. V, 25) bezeugen[8]). Das Schwert, welches der eine Kämpfer in der linken Hand hält, ist die regelrechte merowingische Spatha. Dabei ist die geringe Gröfse durch die vom Raum bedingte Beschränkung zu erklären. Endlich entspricht die Schildform derjenigen der fränkischen Schilde (Lindenschmit a. a. O.). Die beiden hippodromalen Scenen sind lediglich als derbe, z. T. unverstandene und provinziell verzerrte Kopieen altrömischer oder italienischer Arbeiten des frühesten Mittelalters zu betrachten.

Clemen hat (a. a. O. S. 112 f.)[9]) eine Reihe von merowingischen Pyxiden des 7. Jahrhunderts aufgezählt, die nach altchristlichen, italienischen Vorbildern ausgeführt sind. Darunter befindet sich z. B. auch eine Circusscene, eine Löwenjagd (Sens Inv. 52; vgl. Clemen a. a. O. und oben S. 25, Anm. 18.). Das »charakteristische der merowingischen Arbeiten liegt in der flachen Behandlung der Extremitäten, den scharfen eckigen kantigen Einschnitten, welche die Falten darstellen, daneben den übergrofsen kurzgeschorenen Rundköpfen«. Ich glaube, dafs diese vortreffliche Charakteristik Clemens sich Wort für Wort auch auf die beiden Kämme anwenden läfst, so dafs der merowingische Ursprung dieser für irgend einen Fürsten oder eine Königin gearbeiteten Kämme unzweifelhaft ist.

Nürnberg. Dr. Edmund Braun.

Stadtpläne und Prospekte.

Herr Direktor H. Boesch hatte die Güte, auf einen diesen Aufsatz angehenden Irrthum aufmerksam zu machen. Dadurch, dafs der Seite 61 besprochene Strafsburger Prospekt während der Abfassung des Aufsatzes nach auswärts verschickt war und nur die photolithographische Wiedergabe zur Verfügung stand, kam es, dafs die Arbeit des Conrad Morant vom Jahre 1548 als eine für die Reproduktion bestimmte Handzeichnung bezeichnet wurde, während sie in Wirklickkeit ein scharf und sorgfältig geschnittener, sauber kolorierter, nicht getuschter Holzschnitt ist, von dem ein zweiter Abzug bisher nicht bekannt ist. Der Text desselben ist mit Lettern eingedruckt. Da in der mitgeteilten Unterschrift einige Druckfehler unterlaufen sind, so folgt sie nochmal diplomatisch getreu wieder: »ad uiuum posteris sic exprimere studuit, Anno M.D.XLVIII. Cum Caes. M. priuilegio, ne quis alius VIII annis excudat.« Seite 57, 11. Zeile v. u. ist zu lesen: adumbrirt. Bemerkt sei noch, dafs die Sammlung bereits geordnet war und nur revidiert und katalogisiert wurde.

Berichtigung. Auf Seite 66 dieser »Mitteilungen« mufs es auf Zeile 6 von oben heifsen: »Der hl. Georg« »statt »H. Sertz«.

---

8) Lindenschmit a. a. O. S. 172.

9) vgl. meine Ausführungen an diesem Orte 1895, S. 21. 25.

Zur Geschichte der Chirurgie*).

Im Juli 1893 erhielt das germanische Museum das Rezeptbuch des Ettenheimer Stadtchirurgen J. C. Machleid, eines geborenen Villingers. Derselbe hatte in Villingen seine Lehrzeit durchgemacht, war dann in seinen Wanderjahren nach St. Blasien und St. Trudpert und Schönau gekommen und hatte schliefslich in Ettenheim die Aufnahme in die Bürgerschaft im Jahre 1735 erhalten. Sein Buch, ein Quartband von mehreren hundert Seiten, enthält alle die Rezepte und Heilmittel, die ein Chirurg damals kannte und anwandte. Fast durchweg sind die Quellen der Rezepte angegeben und ihre Erprobung. Natürlich fehlen dabei auch nicht die abenteuerlichsten Mittel: Kugelsegen, Kräutersegen etc., welche heutzutage noch bisweilen im Aberglauben des Volkes fortbestehen. Das Buch hat daher ein nicht unbedeutendes kulturhistorisches Interesse, da wir aus seinem Inhalte nicht nur den Stand der niederen Medizin, sondern auch ihren Zusammenhang mit der ganzen gesellschaftlichen und geistigen Gestaltung der Zeit erkennen können. Der Verfasser und Sammler dieser Rezepte hat nämlich auch einen grofsen Bekanntenkreis unter Feldscheerern, Stadt- und Landchirurgen und auch gelehrten Ärzten gehabt und mit Nutzen gepflegt.

Indem ich mir vorbehalte, über Leben und Ausbildung des genannten Machleid und den Inhalt seines Rezeptbuches bei Gelegenheit noch Näheres zu berichten, möchte ich vorerst nur auf eine interessante Examensordnung der Chirurgenzunft in Villingen aufmerksam machen, welche er unter seinen Rezepten gibt (S. 295—310 inkl.). Meines Wissens ist dergleichen noch nicht publiziert worden.

Das ganze Mittelalter, ja zum Teil noch unsere Zeit, kannte und unterschied den gelehrten Arzt, den Doktor oder Physikus und daneben, aber unter ihm, den Chirurgen und Bader. Die Ärzte gaben sich wenig mit der chirurgischen Praxis ab, denn sie verstanden sie auch meist nicht. Dagegen wufsten die zünftigen Scheerer, Bader und Wundärzte überall und immer Auskunft und stets zu helfen. Sie waren die Ärzte des Volkes. Sie besafsen grofse praktische Erfahrung und genossen, trotz der Verachtung durch die gebildeten Ärzte, grofses Ansehen. Die sog. kleine Chirurgie war das Gebiet ihrer Hauptthätigkeit, nämlich die Hilfeleistung bei Knochenbrüchen, Geschwülsten und Geschwüren, Verrenkungen und Wunden aller Art. Daneben bildeten sich Spezialitäten aus, besonders für die eigentliche Operation, wie Steinschneider, Bruchärzte, Starschneider etc. Die tiefer stehenden »Schreier, Zahnbrecher und Wurtzentrager« aber waren nur an Jahr- und Wochenmärkten zur Ausübung ihres Handwerks zugelassen und standen unter der Aufsicht der Zünfte, die sie möglichst fern zu halten suchten. Nicht hierhergerechnet wurden die Händler mit wohlriechenden Wassern.

Seit Ende des Mittelalters war die Trennung zwischen dem gelehrten Doktor, der das Gebiet der höheren, inneren Medizin inne hatte, und dem handwerksmäfsig geschulten Schnitt- und Wundarzt oder zünftigen Bader und Scherer, welche die niedere äufsere Heilkunst pflegten, eine vollständige geworden. Schliefs-

1) Über die Geschichte der Chirurgie und ihren Zusammhang mit der Medizin, vergl. man A. Hirsch Geschichte der medizin. Wissenschaften in der Sammlung der Geschichte der Wissenschaften, herausgegeben von der histor. Kommission der Akademie der Wissenschaft in München. B. 22. München-Leipzig 1895.

lich hatten die letzteren fast gar keinen Zusammenhang mehr mit der wissenschaftlichen Medizin und den gelehrten Studien. Erst seit dem vorigen Jahrhundert fand wieder eine Annäherung beider Disciplinen statt, und mit dem Ende des Jahrhunderts erstand wieder eine einheitliche Wissenschaft, in welcher Arzt und Chirurg eine gleichberechtigte Stellung einnahmen.

Durch das Aufkommen des anatomischen Studiums erhielt die Chirurgie seit dem 16. Jahrhundert erst ihre rechte Grundlage und bald auch höhere Bedeutung. Damals wurde die Zulassung zur Praxis von einem Examen abhängig gemacht und damit dem Stand der Wundärzte eine höhere Achtung gesichert. Auch stammen die besten Operateure damaliger Zeit aus den Zünften der Wundärzte. Ihre Hauptausbildung erhielten die angehenden Chirurgen gewöhnlich als Feldscheerer. Hier erwarben sie sich Beobachtungsgabe, ihr Standpunkt ist ein ausschliefslich experimenteller, frei von den die hohe Medizin beherrschenden Dogmen. Ihre Rezepte beruhen auf erprobter Erfahrung. Aufser aller Beziehung zu den gelehrten Schulen machen sie meist eine Lehrzeit bei einem tüchtigen Barbirermeister durch; doch gab es auch schon einzelne Zunftschulen für Balbirer und Wundärzte. Da ihnen aber meist die nötigen anatomischen Vorkenntnisse abgiengen, konnten sie es zu keinen bedeutenden Leistungen und Fortschritten bringen. Nichts destoweniger war ihre Bildung eine ziemlich grofse. Ihnen lag die Aufsicht über die öffentliche Gesundheitspflege ob und die Aufklärung bei Epidemien, die Behandlung der Syphilis und anderer Geschlechtskrankheiten. Sie hatten die nötigen Untersuchungen anzustellen, Leichenöffnungen vorzunehmen, Urteile über Ertrinken, Erhängen, Kindsmord, tötliche Verletzungen etc. abzugeben. Sie waren ferner Leichenbeschauer und hatten die Kurpfuscherei zu überwachen. Wo sie keine eigene Zunft bildeten, gehörten sie, wie alle, welche mit Fleisch und Fett zu thun hatten, zu derjenigen der Metzger.

Das Villinger Stadtarchiv bewahrt von der dortigen »Scherer-, Balbirer- und Bader-Zunft« eine Ordnung von 115 Art. aus dem Ende des 16. Jahrhunderts neu bestätigt den 10. Nov. 1608. Dieselbe will den üblichen Brauch in den (vorder-) österreichischen Orten festlegen. Sie gibt ausführliche Bestimmungen über das Verhältnis der Meister zu der Kundschaft, bestimmt die Preise für die einzelnen wundärztlichen Hilfeleistungen, regelt die Aufnahme von Patienten durch die Bader, gibt eingehende gesundheitspolizeiliche Vorschriften, regelt das Baden, Schröpfen und Aderlassen, setzt Strafen für verschiedene Uebertretungen fest, gibt Verordnungen über das Halten von Lehrjungen etc. Artikel 10 derselben gibt auch eine Andeutung über eine Prüfung derjenigen, welche eine chirurgische und andere Praxis ausüben wollen: »Item so setzen wir auch, da artzet, Balbierer oder Scherer ankhomen, haimsch oder frembd, so sie sich der Artzeney anmassen wolten, die sollen für die Meister des gantzen Handtwerkhs gestelt, gefragt, und ihres thuns examiniert werden, wo er sein kunst oder handtwerckh gelernet, Ob er auch redlich (darauß zu schliessen, obs einem Hanndtwerckh zu dulden oder nicht und sonderlich, das derselbig für eine Bürgerschafft sey oder nicht). Im fal dann einer oder mehr, sein kunst, so er außgibt, nicht genugsam Schrifftlich bezeugt ufflegen khann, der soll vom Hanndtwerckh gestrafft werden, Namlich ein frembder umb ein gantze Zunfft und ein heimischer umb 2 ß Heller.

Im folgenden gebe ich nun eine Abschrift der Examensfragen, wie sie von dem Ausschusse der Zunft in Villingen dem ausgelernten Wundarzt vorgelegt wurden, ehe man ihn zur Praxis zuliefs. Zuerst kommen allgemeine Fragen über die Anatomie des Menschen in der alten, beliebten Einteilung nach Kopf, Brust und Leib. Nach derselben erst erfolgte das speziell wundärztliche Examen. Dasselbe zeigt, trotz seiner Primitivität heutigen Anforderungen gegenüber, dafs die Zunft doch bestrebt war, ihre Mitglieder eine wenigstens allgemeine Kenntnis erwerben zu lassen.

Fragpuncte des Examens
der kais. vord. österr. Stadt Villingen und umliegender Landschaft
Einer löblichen Facultaet Chirurgorum.

1. Was ist ein musculus?

Es ist das vornehmste Werkzeug der Bewegung, und ist ein Stück Fleisch, in welchem viel Pulsadern, Nerven und Fasen zu finden sind.

2. Wie viel Theil sindt an dem Musculus?

Drey: caput, venter et cauda.

Der Kopf ist der Orth, durch welchen die Spannadern eingehen,

Der Bauch ist der Leib oder die Mitte deß Musculus

Und der Schwantz ist das Ende, allwo alle fibrae des Musculi zusammen laufen.

I.

1. Was ist der Kopf?

Es ist ein beinigter Theil, der das Gehirn in seinem Bezirk begreift und einschliefst.

2. Was ist auswendig an dem Kopf?

Das sind die Arteria temporalia et musculi temporales oder crataphitae [crotaphites] et suturae cranii, Zusammenfügung der Hirnschalen.

3. Was ist das Pericranium?

Es ist die Membran unter der grofsen, langhaarigen Haut, die das cranium unmittelbarerweis bedeckt.

4. Was sind die Meninges?

Es sind zwei Membranen, die die Substanz des Gehirns einschliefsen.

5. Was sind die Suturae?

Eine Art der grofsen Naht, die das Gebein des cranii zusammenfügt.

6. Wie vielerley Suturae sind es?

Zweyerley, verae et spuriae wahre undt falsche.

Der wahren sind drey, die erste Pfeilnaht, zweitens die Kreuznaht, drittens die dreieckige Naht.

Der falschen sind zwei an jedem Schlaf: sie sind als wie Fischschuppen.

Die Wahren sind wie die Zähne an einer Säg, die in einander laufen.

7. Wie ist dann die Disposition oder das Lager der rechten Suturen oder Nähte beschaffen?

Sutura sagittalis, die Pfeilnaht ist recta gräder, fangt an mitten an der Stirn, bisweilen auch an der Nasenwurzel, und gehet hinten bei der Vereinigung beider ramorum suturae lamboidae [lambdoideae] aus zu Ende.

(Sutura) coronalis ist wie ein Kranz gemacht und erstreckt sich mitten an dem Kopf gegen der fontanelle oder ? . . . . zu, steigt durch die Schläf hinab, ihren Kreis der Nasenwurzel zu vollenden.

Sutura lamboida ist wie ein offner Compas, dessen Bein gegen die Achsel zu von einander stehen, der Knopf oben am dem Kopf zu finden ist.

8. Welches sindt dann suturae spuriae oder falsche Näht?

Das sindt die, welche man squamosa oder schuppichte Theil nennt.

9. Wo sindt sie anzutreffen?

Sie haben ihre Situation beiderseithen des Kopfes, machen einen circul so grofs als die Ohren umb sie herum.

10. Wie ist denn der Unterschied zwischen den Suturis veris et falsis?

Die verae seindt wie die Zähne an einer Säg', die ineinander laufen, die falschen oder spuriae sind wie die Schuppen, die im Fortgehen sich ein über die andere legt.

11. Wozu dienen denn die suturen?

Die Alten meinten, sie wären dahin gemacht, dafs so etwan ein Bein der Hirnschalen zerbrochen wäre, sie verhinderten, dafs der Schaden nit dem ganzen Kopf Unheil zuziehen möchte. Es ist mehr Ursach zu bedenken, dafs sie dreyerley folgenden Nutzen haben:

primo: transpiration, der Ausdämpfung des Hirns zu helfen.

2 do.: den vasis, die zwischen den doppelten Caminis des cranii gehn die Passage, den Durchgang zu machen.

3.: Die Meninges zurückzuhalten, die massam cerebri, welches sie einwickeln, zu unterhalten.

12. Was ist dann an der Dicke des Beins am Cranio wohl zu merken?

Das Diploe, das fast nix anders ist als eine gewobene kleine Vasa, die das Bein mit Nahrung versorgt und mitten in ihrer Dicke den Unterschied der ersten und andern tabula ossis macht.

13. Ist dann das Hirn, das sich im Cranio aufhalt, alles eine gleiche Masse oder Stück?

Nein, es wird vermittelst der Meningum unterschieden in cerebrum et cerebellum, das Grofse nimbt die ganze Behältnus der Hirnschalen des cranii ein, das kleine aber nur in dem hinteren Theil logiret, da das grofse annoch in dem linken Theil durch die Meninges, die bis auf den Grund zerschneiden, abgetheilt, daher wirdt's in dieser Gegend Falx genannt.

14. Was ist in der Substanz des Gehirns zu beobachten?

Die ventriculi oder cavitates, die Höhlen, die sich daselbst befinden mit Anzahl der Bluth- und Pulsadern, vasorum lymphaticorum et nervorum, die Empfindlichkeit dem Leib mitteilen und die spiritus in die Bewegung bringen.

II.

Von der Anatomia der Brust et caeteris partibus internis.

1. Was ist die Brust?

Sie ist ein Cavitaet, in welcher nämlich das hertz und die Lungen eingeschlossen liegen.

2. Was ist äufserlich an der Brust zu beobachten?

Ihr spatium et situation partium wie weit sie sich erstrecket.

3. Wie weit gehet ihr tractus?

Sie erstrecken sich von den claviculis bis an das cartilaginem xiphoideam vorwärts, grenzet von hinten an der zwölften vertebra torsi dann sie alle Rippen

hat sein circumferenz zu formieren von unten aus diaphragma, welches die endiget, und von dem Schmer oder Unterbauch absondert.

4. Wie liegen die in der Brust enthaltenen Theile?

Die Lunge nimbt den oberen Orth ein, erfüllt fast den ganzen Bezirk, in dem sie fast zwei Finger an's Diaphragma absteiget. Das hertz lieget inmitten, kehrt sich etwas auf die link Seiten sein Spitz, unter den lobis pulmonis, welche durch das Mediastinum geteilt, welches sie partem dextrae et sinistrae distinguiret.

5. Wie anatomirt man die Brust?

Wann die 5 tegumenta demonstriert, die Musculi an dem unteren Bauch weggenommen, so hebt man das Sternum auf, sondert es von den Rippen, schlagt es über das Gesicht, oder nimbt es gar hinweck. Die innerlichen Theile der Brust bloser zu sehen, sieht man gleich erstlich das Herz, Lunge, Diaphragma und Mediastinum, welches an dem Sterno langlecht hänget.

6. Was ist das Hertz?

Es ist der Theil und Ursprung des Lebens, die erste Quell der Bewegung aller anderer Theile; dahero hat es den Namen Primum vivens et ultimum moriens.

7. Was ist an dem Hertz zu beobachten?

Eine fleischichte substanz et fibras, die sich wie ein Schrauben umdrehen, der Grundt spitz, Ohren, ventriculos et vasa, pericardium et ligamenta; seine Base ist sein oberster breitester Theil, sein Spitz sein unterster, engester Theil. Die zwei Ohren, die als kleine recepticulas anzusehen sind, giefsen das Blut nach gewifser Mafs ins Hertz, liegen beederseiten über den ventriculis, seine zwei ventriculi sein cavitates, die es ad dextram et sinistram leiten, seine vasa seindt aorta aut arteria magna aut vena cava, arteria et vena pulmonis oder das pericardium. Die Herzkammer ist ein Sack mit Wasser angefüllt, in welchem das Hertz verwahrt wird, hanget an dem Mediastino durch sein Bas', an denen vasis, die in den ventriculis aus und ein gehen.

8. Wie nennet man das unaufhörliche Hertzklopfen?

Diastole aut Systole, die zweyerley motus haben, die erste dilatatio, die andere contractatio, welche allen Pulsadern zukommt, die eben dergleichen Schlag haben.

9. Worzu dient das Wasser in dem pericardio?

Zur Verhinderung, dafs das Hertz durch sein stetes Schlagen nicht austrockne.

10. Was ist die Lungen?

Sie ist ein organum, welches zu der respiration dient, einer weichen et porosen Substanz, wie ein Schwamm, allenthalben mit arteriis, nervis, venis et vasis lymphaticis versehen, hat kleine tabulas cartilaginosas, die die arteria aspera ihr gibt et bronchia heifsen. Die Farb ist bleichrot und marmorbraun, umgeben mit einer zarten polirten membran, welches ihr die pleura gibt, hanget an der arteria aspera durch ihre Pulsadern et eigen Blutadern durch die Band, die sie am sterno mediastino, und der pleura hat; teilt sich ab in partem dextram et sinistram per Mediastinum; hat 4 bis 5 lobos, die linker Hand bedecken. Das Hertz ihr stete Bewegung, ist die inspiration schuldig den Luft zu schöpfen, von der exspiration hinweg zu treiben.

Larynx, der Adamknörbs gibt den Eingang der arteriae asperae in die Lung, pharynx aber von dem Oesophago unten am Magenmund in den Magen zu gehen.

III.

De Ventris Inferiori.

1. Welches ist die klariste apropierdiste Abtheilung des menschlichen Leibes.

Dieser ists: Die 3 ventres, daraus macht supremum, medium et infimum, diese sind das Haubt, die Brust, der Unterbauch.

Extremitates, welche die Arme und Füeß sind.

2. Was ist der Unter-Bauch?

Es ist eine Höhlen deß Leibs, welcher die partes nutricias in sich hat, Nieren et Blasen, diejenige welche zur generation beider geschlechts gewidmet ist.

3. Was ist äufserlich an dem Bauch zu beobachten?

Seine unterschiedliche regiones, die ungleiche Theil, die er umfasset und in sich hat.

4. Was seindt's vor regiones?

Seind regiones epigastrica umbilicales et hypogastrica, die man sonsten Epigastrium umbilicum et hypogastricum nennet.

5. Wie weit erstreckt sich ihr tractus?

Er strecket sich von der cartilagine xiphoidea aut ensiformi an das Schambein zu, dessen Teilung 3 gleiche Theil macht, die regiones, wie vorhero gemeldet.

6) Welches seindt die partes contentae in dem Epigastrio, und was vor ein Platz und Sitz nehmen sie alldorten ein?

Die enthaltenen Theil in dem Epigastrio seindt die Leber, das Milz, der Magen, darunter Pancreas. Der Magen nimbt die Mitten ein, die Leber die rechte Seiten, das Milz die linke Seiten, dis 2 Seiten regiones epigastricae hypocondria (hypochondr.) rectum et sinistrum.

7. Was vor Vortheil seindt in regioni umbilicali enthalten, was vor ein Situation haben sie?

Das seindt meisten derer intestinarii oder Därmen, Duodenum, Jeiunium (ieiunum), Jleum der in der Mitten.

Folgen die ordinari Fragpunkten.

1. Was ist ein Wundartzt?

Ein Diener der Natur; wann er das beschädigte Orth zusammen fügt, den Zufällen wehren kann, thut er genug.

2. Was ist einem chirurgo nötig zu wissen?

Die Erkanntnufs der Natur, dessen Vermögen eines Menschen. Er mufs auch wissen ein böse Gestalt oder (?) .... übler Beschaffenheit eines Zustandts.

3. Wie soll ein rechter Chirurg beschaffen sein?

Er soll ein rechter, frommer Christ, eines redlichen Gemüts, sittsam, eines nüchternen Lebens, subtiler Glieder, scharfes Gesicht, wohl gereist, in der praxi erfahren, [sein] wohl reden, auch ein wenig lügen können oder sein Fach ist nix, aus einem Kreutzer zehen Machen.

4. Was ist die Chirurgie?

Eine Kunst, welche die Krankheiten des menschlichen Leibs zu heilen pflegt.

5. Was ist zu beobachten, ob [ehe] man zu einer operation schreitet?

Vier Ding: 1mo. was es vor eine operation seye, die man vornimbt, 2no. warumb man sie thue. 3to. ob sie notwendig oder möglich sei. 4to. die Arth derselben zu verrichten.

6. Welches sindt die Fundamente der Chirurgie?

Sie hat derselben 3. 1. die Erkanntnufs des menschlichen Leibs, 2. derer Krankheiten, welche eine operation vonnöthen haben, 3. der Mittel oder Hilf, die sich darzu schicken.

7. Gibt es wohl Krankheiten, die die Hand der chirurgi heilen kann?

Ja, wann nichts vorfallt, als ein schlechte Verrenckung eines Glieds wieder zurecht zu bringen, gleichwie ein Zahnausnehmen auch ein Aderlassen geschicht mit der Hand allein des chirurgi.

8. Was ist die Anatomie?

Es ist ein analysis aller Theil eines corporis, die Natur, ihr Vermögen zugleich zu erkennen.

9. Was ist ein Bein oder Knochen?

Es ist der härteste, trokenste Theil des gantzen Leibs, derjenige der ihn sonderlich aufrecht erhält.

10. Was ist ein Knorpel?

Es ist ein gehorsamer, biegsamer Theil, trockner, harter als ein Sehne, aber linder als ein Bein, die Einlenckungen gering und leicht macht.

11. Was ist ein Band?

Ein Geweb wie Pergament, welches an den Beinen hanget, sie zu umfassen, auch bisweilen andere Theile in die Höhe zu heben, sie in ihrem Ort zu halten.

12. Was sindt Sehnen?

Sie sindt das Ende der musculorum von der Zusammenfügung aller Zäserlin ihrer corporum, welche dienet sie in ihrer action zu befestigen.

13. Was ist Membrana?

Es ist teils von Nerven, dessen Gebrauch ist, die Höhlen des Leibs innerlich zu tapiziren, die Theil einzuwickeln.

14. Was seindt fibrae, Zäfserlin?

Es seindt fleischichte Strichlin, Leinenfäfserlin, welche den Leib des musculi machen.

15. Was ist ein Nerven oder Spannadern?

Es ist ein corpus, lang, weifs, rundt von denen meisten fibris zusammengesetzt, in eine dopplete tunicam eingeschlossen, die spiritus animales in alle Theil zu bringen, den fibern die Fühlung, Empfindung und Bewegung zu geben.

16. Was seindt Pulsadern?

Sie seindt Canael von 4 tunicis zusammengesetzt, die mit dem Puls an das End der Theil das Blut, welches von dem Hertz voll Geister kombt, bringet, umb ihnen auf einmal bedes das Leben und Nahrung zu geben.

17. Was seindt Blut Adern?

Sie seindt Canael von 4 tunicis zusammen gesetzt, der das Blut von den Pulsaderen nimbt, wieder ins Hertz zuruck zu bringen.

18. Was ist das Fleisch?

Es ist ein von einem durch die natürliche Hitz dicker zusammengeronnener, formirter Theil des Geblüts, und welcher den Leib des Musculi macht.

19. Was ist die Fette?

Es ist ein weichs corpus von den öhlechten und schwefelechten Theil des Geblüts gemacht.

20. Was ist die Haut?

Sie ist ein Theil von Netz und Zäfserlin zusammengesetzt, mit etwas Blut unterlaufen zur Bedeckung des Leibs, überall mit Schweifslöcher durchlöchert, damit die unnützen Dämpf ausschlagen können.

21. Woher kombt das Schlagen der Puls?

Es kombt von dem Hertzen und trifft mit seiner Bewegung, der Ausdehnung, Zusammenziehung, Diastole et Systole, vollkomlich übereins.

22. Was haben die Pulsadern vor ein Struktur?

Die Pulsadern sindt lange, rundlechte Canales von vielerley tunicis oder membranis gemacht, welche ihren Anfang bey dem linken ventriculo defs Hertzen hat, allwo sie das Blut nehmen, welches sie zu allen Theilen defs Leibs vor ihre Nahrung bringen.

23. Was han die Blutadern vor eine Struktur?

Die Blutadern sindt lange, runde Röhren von vielerley Seithen gemacht, welche bestimbt seindt, das in den äufsersten Gliedern nach gewonnener Nahrung überbliebene Bluth zu nehmen, solches wieder lebendig zu machen und dem Hertzen zuführen.

24. Woher nehmen alle ihre Blutadern ihren Ursprung?

Alle Blutadern haben ihre Wurtzel in der Leber; die 3 grofsen tunici, welche darvon kommen, heifsen vena porta et vena cava ascendens et descendens.

25. Was ist eine Geschwulst?

Es ist eine der Natur zuwidrige Krankheit, dardurch die Theil des Leibs ausgedehnet, erweitert werden, dafs sie zu Verrichtung ihrer Werke untüchtig gemacht werden.

26. Was ist vor ein Unterschied zwischen einer Geschwulst oder Apostem?

Das ist darzwischen, weil die Geschwulst eine Ausdehnung der Theil ist, die Apostem aber seindt harte Beulen, die .... an den Schwamm gleichen, gefunden von unreiner Beyschlaf, Pest und dergleichen herkommet. Die apostemata haben materij, die Geschwulsten aber nit.

27. Was ist gangraena?

Gangraena oder Sphacelus ist der heifse oder kalte Brand, bedeuten einerley, gleichwohl werden sie distinguirt: gangraena nur eine anfangende mortification, und sphacelus ist eigentliche, die man necrosin et siderationem nennet, Ersterbung sowohl der weichen als der harten Theilen.

28. Was seindt die Ursachen gangraenae?

Alles dasjenige, welches die natürliche Theil, wo sich der Brand sehen läfst, herfür zu leuchten hemmet: die starke ligaturae, die zur Unzeit gebrauchte remedia adstringentia oder resolventia, die durch Haemorrhagias oder vom Alter herkommen, exhaustiones, thörichter Hundsbifs und grofse Kälte.

29. Wo erkennt man gangraenam?

An der gelblechten Farb der Hauth, die vom Fleisch abgehet, an der Weiche, Kälte, Unempfindlichkeit defs Theils, auch an einer Trockenheit defs Theils und seiner Sckwärze. Endlich merket man auch gangraenam an dem kalten Schweifs, Ohnmachten, und Raserey, welches ein Zeichen des nahenden Todts ist.

30. Findet sich gangraena nirgends als an den weichen Theilen?

Die Bein werden eben auch damit geplagt, so heifst es Caries.

31. Was ist Caries?

Die Heilung, dafs Eyter der Substanz des Beins oder das Geschwär, der Brand des Beins.

32. Woher erkennet man die Beinheili, die von ihnen herkommen?

An den unaufhörlichen Schmerzen, welche lang vorhergehen und ohne Abnehmen anhalten; an der Veränderung defs Fleisches, welches das Bein bedeckt, wann es weich, schwammicht und bleyfarbig wird.

33. Was ist ein Wunden?

Die Wunden ist ein frischer, gewaltsamer, bluthiger Rifs oder Bruch der natürlichen Vereinigung, an den weichen Theilen defs Leibs von einem stechenden oder hauenden Instrument zugefügt.

34. Was ist ein einfache oder vermischte Wunden?

Ein einfache Wunden ist, die das Fleisch nur schlechterding eröffnet, die kein accidens hat; ein vermengte Wunden ist, die mit accedentiis begleitet ist, als der Bluthflufs, Beinbruch, Verrenckung, Lähmung und dergleichen.

35. Was ist eine gefährliche oder tötliche Wunden?

Ein gefährliche Wunden ist, die compliciert ist, derer accidentia seind, als wann ein Pulsadern verletzt, ein Nerven oder Spannadern zerschnitten, wann sie nah an einem Gleich, gar mit einer Verrenckung oder Bruch gefunden wird.

36. Was sindt vor Theil, an welchen die Wunden tötlich?

Das ist das Hirn, Hertz, Lunge, Speisröhren, das Diaphragma, Leber, Magen, Milz, kleine Därm und Blasen, Mutter, insgemein alle vasa und grofse Gefäfs.

37. Worin bestehet die Heilung der Wundchur?

Dafs man die natürliche Beschaffenheit defs verwundten Glieds in Kräften erhalte, die Zufäll hinwegnehme, und wohl zusehe, dafs nix in den Wunden zurückbleibt.

38. Was sindt vor Mittel, den Bluthflufs in einer Wunden zu stillen?

Das gemeine Mittel ist eines Cataplásmatis, welches man von den pulveribus aloes, sanguine draconis, tolormeni (?) mit Eyerweifs macht, untereinander vermischt also über die Wunden legt.

39. Wie wird die Inflammation und das fressende Fleisch von einer Wunden hinweg genommen?

Wann die inflammation von einem frembden Theil entstehet, so mufs man auf das aller geschwindeste mit dem Zwickzänglein wegkneipen; kombt sie aber von der Menge des Eyters, so mufs man solchem einen Ausgang machen, den Schmerzen mit lenimentis stillen.

40. Ist nötig, in alle Wunden Meifsel zu stecken?

Nein, es ist aber nicht notwendig, sondern genug, die Heilung schlechterdings mit balsamis in den kleinen Wunden zu beförderen, weil in derselben keine separation vorzunehmen ist.

41. Bei welchen Wunden ist es nöthig oder nicht nöthig, Einheftung zu machen?

Die Heftung wird nur bei frischen bluthigen Wunden vorgenommen, wenn sie die Verbindung nicht wieder zusammenbringen kann, wann es kein giftiger Tierbifs, kein Entzündung, kein BrustWundt, die Bein nit blos liegen.

42. Was ist ein Geschwür?

Ein Geschwür ist in den weichen Theilen, kombt von einer scharfen, umb sich fressenden matery, auch von einer Wunden, welche wegen ihrer bösen Beschaffenheit, ihres Eyters zu rechter Zeit nit hat können geheilt werden.

43. Was ist vor ein Unterschied zwischen der Wunden und dem Geschwür?

Der Unterschied ist darzwischen, weil die Wunden von äufserlichen Ursachen herkommen, die Geschwür aber von einer innerlichen scharfen, ätzenden matery.

44. Was ist eine Verrenkhung?

Eine Ausweichung des Beins von seiner natürlichen Stellen in eine frembde, wordurch die freywillige Bewegung verhindert wird.

45. Auf wie vielerley Arth kann ein Bein verrenckt werden?

Auf zweyerley Arth, completa et incompleta; beide können vorwärts, hinterwärts, innwendig und auswendig geschehen.

46. Woran erkennt man die vollkommene oder unvollkommene Verrenkung?

Daran, wann man eine grofse Geschwulst, und Härte neben der Grube wahrnimbt umb das Gleich, mit grofsen Schmerzen, und die Bewegungen ganz ausbleiben.

47. Was sindt die Zeichen der unvollkommenen Verrenkung?

Wenn die Bewegung gezwungen, nicht so stark als sie sonsten pflegt, vor sich geht mit einer kleinen Geschwulst und Schmerzen umb das Gleich.

48. Wie erkennt man, dafs die Einrichtung gerecht und wohl getroffen seye?

Wann auf die eine Richtung gute Bewegung folgt und sich die Schmerzen und Geschwulst verlieren.

49. Was ist ein Beinbruch?

Ein Beinbruch ist eine Zertheilung der Aneinanderhängung seiner Theilen, discissio continuitatis, gebrochen.

50. Auf wie vielerley Arth kann das Bein gebrochen werden?

Nämlich auf vielerly Arth: überzwerch,...? in die Länge, sonsten fissuram, den Riss oder Spalt genennet, ist am schwersten zu heilen zerknittert (?) oder zersplittert.

51. Welche Arth des Beinbruchs ist am schwersten zu heilen oder erkennen?

Der Bruch in die Länge, sonsten den Rifs oder Spalt genennet, ist am härtesten zu erkennen und mufs oft nur auf des patienten Aussag gangen werden.

52. Welche Arth des Beinbruchs ist am schwersten zu curieren?

Die Zerschmetterung oder Zerknirschung wegen der sehr vielen Splitter, welche alle Tag neue Schmerzen und Eiterung machen.

53. An welchem Orth sein die Beinbrüch am gefährlichsten?

Die sich an dem cranio oder iuncturen zutragen, sindt die gefährlichsten; an dem cranio wegen des Gehirns, an den iuncturen wegen der nervosen Theilen.

54. Auf wie vielerley Arthen kann das cranium gebrochen werden?

Auf 3 Arthen, durch Contusion, durch incision oder einen Hieb oder Stich.

55. Welches ist der gefährlichste unter diesen?

Der von einer Contusion herkommet, weil die Erschütterung zu grofs ist darbey und die Bewegung.

Lichtdruck von Jos. Albert, München.

Holzschuher'scher Grabteppich
von 1495.

56. Was ist der Krebs?

Es ist eine harte empfindliche und voller geschwür von einem verbrandten humore endtsprungene Geschwulst, deren malignitet fast durch keine Mitel beyzukommen noch abzuhelfen ist.

57. Wie ist die Operation des Krebszuschneiden vorzunehmen?

Wann der Krebs noch jung und klein ist, so ist eine gute operation zu hoffen, wo er aber zu grofs und weiteingewurzlet, so ist schlechte Hoffnung zu machen. Er kann von einer unordentlichen Diaet, von einer schwartzen Gallen, durch Schwachheit deß Milz und böser Leber herkommen, und es hilft kein Schneiden, Brennen noch Ätzen, es ist alles umsonst. Der Tod ist das beste Mittel.

Geschrieben zu Sanct Trudbert Anno 1754 den 11. Aug.

Zum Schlusse füge ich aus demselben Receptbuch einige sprichwörtliche Randbemerkungen bei:

1. Gott hat gesetzt den Arzt auf Erden,
   Damit den Kranken möcht' geholfen werden.
2. Gott schickt manchem Menschen eine Krankheit oder Kreuz zur Straf;
   Wo ihm von keinem Arzt geholfen werden mag.
3. Es ist kein Kraut gewachsen im Garten,
   Wo den Menschen vor dem Tod kann abhalten.
4. Gott ist der Arzt und ich der Knecht,
   Und wenn Gott will, so kurier ich recht.

Ettenheim i. Baden. Dr. Karl Theodor Weifs.

Über einen Holzschuher'schen Grabteppich vom Jahre 1495.

Bereits seit dem Anfang der siebziger Jahre befindet sich im germanischen Museum ein Wandteppich (Signatur: G. 598, Gröfse: 2,40 : 2,96 m.) in Verwahrung, der zu den kostbarsten Stücken der Gewebesammlung zählt und aus verschiedenen Gründen mehr Aufmerksamkeit verdient, als er bisher gefunden hat. Der Teppich ist Eigentum der Holzschuher'schen Familie und auch von Gatterer in dessen *Historia Holzschuherorum* (Nürnberg 1755) unter Beigabe eines Kupferstiches von Martin Tyroff (Tab. V) kurz besprochen worden. Aber die dort gemachten Angaben sind nur spärlich und unzulänglich, zum Teil sogar unrichtig oder doch doppeldeutig, und auch der Tyroff'sche Stich, so vortrefflich er ist, kann im gegenwärtigen Zeitalter der Photographie unseren Ansprüchen schlecht mehr genügen. Die diesem Aufsatz beigegebene Lichtdrucktafel gibt den in Rede stehenden Teppich nach Stil, Erhaltung, Farbenwirkung und Technik weit genauer wieder und bedarf nur weniger erläuternder Bemerkungen.

Dargestellt ist die Messe des heil. Gregor, bekanntlich jenes Papstes, welcher zuerst das Mefsopfer als eine Wiederholung des Opfertodes Christi auffafste. Dem vor dem Altar knieenden Papste, dem ein Mönch das schwere Pluviale tragen hilft und der bei der feierlichen Mefshandlung von zwei Kardinälen, zwei Bischöfen in vollem Ornat und einem jungen Diakon als Ministranten assistiert

wird, erscheint über der Mensa der Heiland, sich lehrend und segnend zu ihm niederbeugend, umgeben von den *instrumentis dominicae passionis*. Den Mittel- und Hintergrund zu beiden Seiten dieser Szene füllen andächtige Zuschauer, vornehme Männer und Frauen, von denen sich einige auf den ersten Blick als Porträts zu erkennen geben. Unten rechts befindet sich das Wappen der Holzschuher auf hellblauem Grunde und darüber die Jahreszahl 1495. Das Ganze wird eingefafst von einer Borte, die einen reich mit eingelegten Edelsteinen geschmückten Bronzerahmen imitieren soll.

Ausgeführt ist der Teppich in der bekannten Gobelintechnik, wie sie zu Ausgang des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, namentlich in Flandern, in ausgedehntestem Umfange geübt wurde. Wie noch die Rückseite verrät, ist die farbige Wirkung ehemals eine ungleich lebhaftere und frischere gewesen, als gegenwärtig nach genau vier Jahrhunderten, wo manche der Farben durch die Einwirkungen des Lichtes viel von ihrer ursprünglichen Leuchtkraft eingebüfst haben. Der rötliche Fleischton und das Blau des Mönchsgewandes sind beinahe vollständig verblafst; besser erhalten hat sich das helle Gelb, das der Vision als Hintergrund dient, und ein schönes, warmes Rot, das aufser für die Gewänder der beiden Kardinäle noch bei einigen Gewandstücken der im Hintergrunde stehenden Figuren zur Verwendung gekommen ist. Von trefflichster Wirkung aber ist noch immer das tiefe Grün der Dalmatika des Bischofs links, das auch am Pluviale des andern Bischofs, sowie beim Gewande der bärtigen Porträtfigur rechts wiederkehrt, und durch dessen Verbindung mit Gelb an den Tänien der Mitra des Bischofs links der Verfertiger in überaus kunstvoller Weise den Glanz der Seide — der Einschlag besteht selbstverständlich aus Wolle — täuschend zu imitieren gewufst hat. An Stelle von Gold findet sich überall Gelb verwendet, auch Silber kommt nicht vor, und die Kupferfarbe der verschiedenen Geräte wird durch das auch in der Umrahmung auftretende Braunrot wiedergegeben, in dem überdies die hauptsächlichsten architektonischen Teile ausgeführt sind.

Treten wir nun der Frage nach Bestimmung und Entstehung des Teppichs näher, so werden wir zunächst zwei Angaben Gatterers zu prüfen haben. Nach der einen (im Text zu Tafel V) sollen die beiden unbedeckten Hauptes zur rechten Seite des Altars stehenden Männer einen Karl und Paul Holzschuher darstellen, der ausdrucksvolle Kopf des eine Kerze haltenden älteren Mannes links vom Altar das Bildnis eines Friedrich Holzschuher sein. Die andere Notiz, die hier von Bedeutung ist, findet sich unter dem erwähnten Kupferstich selbst. Sie lautet:

„Tapes
quem Holzschuherorun maiores optimi A. MCCCCLXXXXV per Nicolaum Selbicerum in Belgio conficiendum suisque imaginibus condecorandum curarunt, ut inserviret sacris, quibus imprimis Friderici Holzschuheri suorumque memoria in aede Sebaldina a die Martis finito ad Mercurii usque pie colebatur.“

Nun erscheinen aber nach den Stammtafeln des vielfältig verzweigten Geschlechtes der Holzschuher ein Friedrich, Karl und Paul nur einmal in näherer Zusammengehörigkeit, nämlich als Söhne Karls I. Holzschuher († 1422): Friedrich V., der Stifter der grünen Linie († 1431), Karl, der Stifter der roten Linie († 1456) und Paul, der Stifter der braunen Linie († 1447). Sie könnten also nicht, wie es in der Unterschrift des Bildes heifst, selbst den Teppich mit

ihren Bildnissen haben schmücken lassen, und es ist auch nicht wahrscheinlich, dafs spätere Nachkommen die Bildnisse ihrer seit Jahren verstorbenen Ahnherren in Porträtähnlichkeit hier hätten anbringen lassen. Dagegen läfst sich der rechts als Hauptperson im Mittelgrund stehende Holzschuher mit annähernder Sicherheit mit einem anderen Friedrich identifizieren durch die grofse Ähnlichkeit, welche der Kopf mit einem im germanischen Museum befindlichen, allerdings erst im 17. Jahrhundert, jedoch wohl nach alter Vorlage, in Kupfer gestochenen Porträt hat, das unterschrieben ist: »Friderich Holzschuer, starb A. C. 1511 den 7. Janu.« [1]) Es handelt sich hier also um den Sohn des obengenannten Paul, von dem Lazarus Holzschuher in seinen Familienaufzeichnungen [2]) in seiner knappen und abspringenden Weise berichtet:

„Fritz Holtzschuher lebt anno dominj 1477 hat ein barbara kresin zu der Zeit ist hertzog Karl vonn purgundj von den schweitzernn mit 2000 manen erschlagen wordenn der starb Jm 1511 Jar ligt begraben zn Sannd Sewoltt bey der schulthur auff dem kirchhoff sein schilt hecht bey dem predigstull.“

Zur Feststellung der übrigen auf dem Teppich dargestellten Persönlichkeiten, die für uns von geringerer Bedeutung sind, gebricht es uns leider an dem nötigen bildlichen Material, sodafs wir die darauf bezüglichen Angaben Gatterers, deren Richtigkeit jedoch in Zweifel zu ziehen ist, vorderhand auf sich beruhen lassen müssen.

Dafs der dargestellte Friedrich Holzschuher mit demjenigen identisch ist, zu dessen Gedächtnis vornehmlich später in der Sebalder Kirche allemal vom Dienstag zum Mittwoch jene *sacra* angestellt wurden, von denen die Zeilen unter dem Kupferstich bei Gatterer berichten, kann wohl als selbstverständlich gelten. Die Feierlichkeiten selbst mögen der Hauptsache nach in dem Abbrennen geweihter Kerzen, vielleicht auch in Verbindung mit einer Seelenmesse bestanden haben, wobei dann unser Teppich, die Feier zu verschönen, ausgebreitet wurde, wie das auch Johannes Tezel, dessen Salbuch Gatterer zitiert, von ähnlichen sog. Grabteppichen berichtet. Dafs dieser Gebrauch die Einführung der Reformation in Nürnberg lange überdauert habe, ist nicht wahrscheinlich, wenn sich auch in unserem Falle kein bestimmter Gegenbeweis erbringen läfst. Im Jahre 1609 jedoch gehörte der Teppich bereits zum Inventar der Holzschuher'schen Stiftung und befand sich in Verwahrung bei dem derzeitigen Pfleger der Stiftung, S. G. Holzschuher, in dessen Aufzeichnungen er zusamt einem andern, jetzt gleichfalls im germanischen Museum deponierten Teppich (G 665) zu dem genannten Jahre andeutungsweise vorkommt. Da es die einzige Stelle in den älteren Büchern, Urkunden und Aktenstücken des Holzschuher'schen Archives — soweit ich dasselbe bisher durchgesehen habe — ist, die von unserem Teppich handelt, und da die betr. Verzeichnung des Inventars auch sonst von Interesse sein dürfte, so gebe ich sie in der Anmerkung [3]) in extenso wieder.

1) P(orträtsammlung) 649.

2) Im Holzschuher'schen Archiv, das im germanischen Museum deponiert ist.

3) Holzschuher'sches Archiv, Stiftungs-Manual 1609—1633, Bl. 2 b:

„1609 Adj 6 vnd 7 Feb.

Hat mir Schwager Österreicher der Stifftg. Zugehörnus lassen zu Haufs tragen vnd führen
Alfs die Grofs Eisene Truhen,
Ein Hültzerne Truhen mit Eisenbeschlag

Es erübrigt uns noch, die Herkunft des Teppichs näher ins Auge zu fassen. Dafs wir es mit einer niederländischen Arbeit zu thun haben, kann nach dem damaligen Stande der Dinge und nach dem Stilkarakter, den die Darstellung trägt, nicht zweifelhaft sein, auch wenn wir nicht die allerdings späte und nicht mehr auf ihre Quellen hin zu prüfende Nachricht besäfsen, dafs der Teppich »in Belgio« vollendet worden sei. Die ganze Anordnung und der Typus namentlich der Männerköpfe, dazu die Freude an goldenem Schmuck und edlen Steinen, die unsere Darstellung verrät, das Hennin als Kopfputz der Frauen, das in Nürnberg wenigstens um diese Zeit nicht mehr vorkommt, sich in den Niederlanden aber noch auf Bildern des Quintin Massys und Barend van Orley findet[4]), und namentlich auch das überall und in ungefähr zehn Variationen wiederkehrende Granatapfelmuster würden allein genügen, die Vermutung zur Gewifsheit zu erheben. Ja wir werden sogar nicht fehl gehen, wenn wir den Meister, welcher die Patrone, d. h. den Carton zu dem Teppich fertigte, und der nach Gatterers unkontrolierbarer Angabe[5]) mit dem Wirker identisch gewesen sein soll, in die unmittelbare Nähe des Dirk Bouts setzen. Insbesondere der Christustypus und der Gesichtsausdruck des rechts im Hintergrunde stehenden, bärtigen Mannes scheinen mit grofser Bestimmtheit auf eine solche nähere Verwandtschaft hinzudeuten.

---

dz Schwartz trühlein
Wolff Holtzschuhers Alte truhen mit seinen schrifften.
Den Kalter mit der Registratur vnd wafs darein gehör,
Dafs Roth Sammate Holtzschuher Buch,
Die doppelte Holtzschuher Scheurn,
Den Stammen vff Pirment in ein Rohm eingefafst.
Defs Dührers Taffel mit der Abnemung Christi vom Creutz,
Zween Holtzschuher Deppich,
Zwei Marmolsteine Holzschuher Wappen, ein grofs vff ein grabstein, vnd ein Kleines so gehört gehn Altorff vber vnser stuben vff dem collegio Uff dem Obern soler, die letzte vff der Rechten handt vffs feldt hinaus sehendt, gegen der Öhlhaffen stuben vber.
6 Zinene Kanden,
ein Alte Vischpfannen, so alle löcheret,
2 Schlüsselfelder Malter melzen zu Korn vnd Haber,
Defs Leupoldt Holzschuhers Lehensachen in einer schachtel die Thomprobstischen,
In der Andern die Reichs Lehen
Item in einer schachtel des Bertholdt Ho. se. sachen so mein Vatter seelig gegen einem reuers vom Rathhaus herab genommen.
[Bl. 3 a.] *1613*
Darzu hab ich bekommen von der F. D. Greisin. dz alt Holtzschuher Stambbuch, so Herr Lazarus Holzschuher mit Aigner handt geschriben, vnd zur Stifftung verordnet, welches lang zu Onolzbach in viler handen vmbgangen.
Item des Schedls gemahlten Stammen, manlich vnd weiblichs geschlechts so p. 20 fl. erkaufft worden.
Wafs Zur Neuenbürg gehörig ist, vnd darzu erkaufft worden, auch von Hanfs Holzschuher ererbt, darüber seindt Sonderbahre Inuentaria."

4) Lippmann im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen I, 12.

5) Im Text zu Tafel V: *Elucet in eo [tapete] ingenium artificis, qui etiam arbitrio suo totam rerum, ipso tapete expressarum, compositionem fabricatus est, suamque, ut fit, rerum quarundam ignorationem satis prodidit.* Worauf sich dieser letztere Zusatz bezieht — ob vielleicht auf die Tracht? — vermag ich nicht zu sagen.

Auf welchem Wege gelangte nun aber dieser Teppich nach Nürnberg? Wir sind über den Handel mit Kunstgegenständen im 15. Jahrhundert bisher noch so wenig unterrichtet, dafs es sich wohl verlohnt, diese Frage aufzuwerfen, zumal wir in der Lage sind, im vorliegenden Falle Einiges zu ihrer Klärung beizutragen. Gehen wir von der Nachricht aus, dafs die *maiores optimi,* d. h. wohl die Familienoberhäupter der Holzschuher, den Teppich *„per Nicolaum Selbicerum . . . in Belgio conficiendum suisque imaginibus condecorandum curarunt.“* Nach der Fassung dieses Satzes, der schwerlich auf Gatterer als Autor zurückgeht[6]), kann man ebensowohl annehmen, dafs mit Nicolaus Selbicerus der Verfertiger des Teppichs gemeint sei, wie dafs besagter Selbicerus nur eine Vermittlerrolle gespielt habe. Der Urheber der Notiz scheint sogar der ersteren Ansicht gewesen zu sein, wie wir aus der Schreibung des Zunamens, wenn dieselbe nicht auf einem Stecherfehler beruht, schliefsen dürfen. Denn für uns kann von vornherein als ausgemacht gelten, dafs wir in Nicolaus Selbicer nicht etwa einen Niederländer, sondern einen Angehörigen des alten zu den Ehrbaren gehörenden Nürnberger Geschlechtes Slewitzer, Slebitzer, Schlewitzer oder Schlebitzer (aber nie Selbitzer etc.) zu erblicken haben. Mit dieser Familie Schlewitzer hatten auch die Holzschuher schon früh in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, wie sich aus einer ganzen Reihe von dem 14. Jahrhdt. angehörigen Urkunden im Holzschuher-Archiv ergibt[7]), und zu Ende des 15. Jahrhunderts kommt denn auch in den sog. Libri litterarum des Nürnberger Stadtarchivs aufser einem Veit Schlewitzer ein Nikolaus Schlewitzer häufig vor[8]) — leider meist nur als Zeuge und ohne weitere Bezeichnung, sodafs wir uns über den Beruf des Mannes nicht klar zu werden vermögen. Etwas weiter führt uns dagegen eine Notiz in den alten Nürnberger Ratsprotokollen, die das Kreisarchiv Nürnberg verwahrt[9]). Sie zeigt uns einen Schlewitzer, den wir nun wohl mit jenem Nikolaus indentifizieren dürfen, in Verbindung mit einem niederländischen Teppichwirker und lautet mit Auflösung der Abkürzungen wörtlich:

(Feria quinta post Cantate [20. Mai] 1484:)

„Item einem niderlendischen würcker, der Tebich macht, Ist vergonnt Hie ze arbeiten vnd sein wesen bej dem Sleewitzer oder andern zehalten bifs vff Laurencij schirst.“

Mag nun Nikolaus Schlewitzer nur als vermögender Privatmann niederländische Teppiche für sich haben arbeiten lassen, oder mag er, was mir wegen jener anderen Notiz bei Gatterer wahrscheinlicher dünkt, als der Hauptunternehmer für den Import niederländischer Wirkereien nach Nürnberg in jener Zeit zu betrachten sein, der gelegentlich wohl auch einmal einen niederländischen Teppichweber in seiner Offizin in Nürnberg selbst beschäftigte, jedenfalls lernen wir in ihm eine jener Mittelspersonen kennen, die, wie mehr denn hundert Jahre später, freilich in anderem Sinne, Philipp Hainhofer in Augsburg, wesentlich

6) sonst würde er doch auch wohl im Text zu Tafel V des Nicolaus S. Erwähnung gethan haben.

7) Holzschuher'sches Archiv: Brachmond 3, 1345; Januar 28, 1370; Brachmond 25, 1376; Heumond 18, 1382; Januar 19, 1383; Heumond 10, 1385; Hornung 3, 1393.

8) Nürnberger Stadtarchiv, Libri litterarum Bd. II, Bl. 92 b (1485); VI, 143 a (1490); VI, 147 a (1490); VII, 274 a (1491); IX, 30 b (1492); X, 181 a (1494); XI, 222 b etc. (1497) u. ö.

9) Kreisarchiv Nürnberg, Ratsprotokolle (oder Ratsverlässe) 1484, Faszikel VI, Bl. 1 a.

zur Annäherung oft durch weite Länderstrecken von einander getrennter Gebiete in Bezug auf die Kunst, zum Austausch ihrer Kunsterzeugnisse und so auch zu gegenseitigen Beeinflussungen beigetragen haben.

Ich unterlasse es, auf die weiteren, sich hieran knüpfenden Fragen: ob nicht auch unser Teppich zum Teil wenigstens in einer solchen Nürnberger Offizin könne entstanden sein, wie die zeitweilige Anwesenheit niederländischer Wirker von der künstlerischen Qualität des Verfertigers unseres Teppichs, bezw. des Cartons dazu, auf die Nürnberger Künstlerschaft eingewirkt haben möge, u. s. w. hier näher einzugehen. Der Pietät gegen das ehrwürdige Stück, dessen 400jähriges Jubiläum in unserem Jahrhundert der Jubiläen doch nicht sang- und klanglos vorübergehen durfte, scheint mir durch vorstehende Zeilen Genüge geleistet zu sein.

Nürnberg. Th. Hampe.

Eine Nürnberger Stadtansicht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Ueber die Nürnberger Stadtansicht des Hans Wurm, von der Seite 60 f. dieses Jahrgangs der Mitteilungen gehandelt wurde, ist es mir unterdessen gelungen, einiges nähere festzustellen. Ein Holzschnitt, wie ihn Nagler Bd. 21, S. 131 beschreibt, findet sich an keinem der deutschen Kupferstichkabinette. Dagegen liefs sich nachweisen, dafs die Handzeichnung im germanischen Museum von ihrem ehemaligen Besitzer für einen Holzschnitt gehalten und als solcher auch unter Glas und Rahmen von der Stadt Nürnberg erworben und dem Museum übergeben wurde. Eine Pause nach einem etwa verloren gegangenen Holzschnitt kann der Prospekt unmöglich sein, da er auf kräftigem altem Papier gezeichnet ist. Irgendwelche Art von Fälschung scheint überhaupt ausgeschlossen: Die Schriftzeichen sind den Kapitalen Wolgemuts in den Zeichnungen der Weltchronik nahe verwandt, die originell verschlungenen Bandrollen, auf denen die Namen der öffentlichen Gebäude bezeichnet stehen, die selbständige Art, wie die Schedelsche Ansicht ergänzt und abgeändert erscheint, wie die Staffage in der Tracht der ersten Jahre des 16. Jahrhunderts hinzugefügt wird — das alles hindert daran, die sorgfältig teils mit der Feder, teils mit dem Pinsel gezeichnete und kolorierte Handzeichnung einer späteren Zeit zuzuweisen. Unter den Malern, Formschneidern und Illuministen Nürnbergs, deren Namen, soweit sie durch Archivalien feststehen, zuletzt H. Thode am Schlusse seines Buches über die Nürnberger Malerschule des 15. Jahrhunderts zusammengestellt hat, und in der übrigen auf diese Zeit bezüglichen Litteratur fand sich niemand, der mit unserem Hans Wurm identifiziert werden könnte. Ein im Berliner Kupferstichkabinett befindliches Bildnis eines bärtigen Mannes in Harnisch und Hut mit Krone, ein später Holzschnitt mit der Unterschrift »HANNS WVRM IN NŬRNBERG 1423« (!) hat für unsere Frage keine Bedeutung; das Wahrscheinlichste bleibt demnach, dafs der Verfertiger der Stadtansicht nur als Dilettant wie später ein Beheim oder Hieronymus Praun zum Zeichner geworden ist.

Nürnberg. K. Schaefer.

Hans Baldung.
Madonna mit der Meerkatze.
Inv.-Nr. 913. G. M. 339.

Studien aus der Gemäldegalerie des germanischen Museums.

I. Baldung.

Die diesjährige Ausstellung von Kunst und Altertum in Elsafs-Lothringen, welche mit der Strafsburger Industrie- und Gewerbe-Ausstellung verbunden war, hat den Versuch gemacht, eine möglichst vollständige Spezialausstellung der Gemälde des grofsen Strafsburgers Hans Baldung zu veranstalten. Dank den Bemühungen des rührigen Komités wurden dreiundzwanzig Bilder, darunter einige hochinteressante, vielumstrittene, vereint, die mit dem Namen Baldungs teils mit Recht, teils unberechtigter Weise in der bisherigen Literatur in Verbindung gebracht wurden. Eine absolute Vollständigkeit war nicht zu erzielen, da einzelne Bilder zu entlegen (z. B. in Madrid) andere im Privatbesitz versteckt sind, und endlich die Statuten mancher Museen solche leihweise Abgabe nicht erlauben, wie z. B. das beim germanischen Museum und wohl auch bei der Basler Sammlung der Fall ist. Ich habe bereits an anderem Orte[1]) über die Baldungausstellung berichtet, so dafs hier weitere Ausführungen unterbleiben. Es ergaben sich als grofse allgemeine Resultate der Ausstellung verschiedene Punkte, die allerdings noch einer genaueren zeitlichen und örtlichen Untersuchung bedürfen. Vor allen Dingen ist der tiefe Eindruck hervorzuheben, den Baldung überall hinterlassen hat. Aus der Freiburger Zeit lassen sich verschiedene Bilder nachweisen, die den Stempel Baldungscher Kunstweise tragen, zwei Bilder aus Mainz (die von Rieffel dem Meister selbst zugeschriebene Anbetung im Mainzer Museum [Strafsburger Ausstellung Nr. 1130] und die Dreieinigkeit in Basel, vgl. Schnütgens Zeitschrift a. a. O. S. 224 Anm. 1) lassen vielleicht auf einen, wenn auch nur vorübergehenden Aufenthalt in Mainz schliefsen, wobei diese Etappe zwischen den Nürnberger und den zweiten Strafsburger Aufenthalt zu setzen wäre. Am nachhaltigsten und stärksten ist natürlich Baldungs Einflufs während seines dritten Strafsburger Aufenthaltes gewesen. In seine Schule ist ein auf der Ausstellung ebenfalls vorhandenes Triptychon mit Weltgerichtsdarstellungen (Nr. 1143) zu verweisen, manches Bild dieser Art hängt noch in den Kirchen des Mittel- und Unterelsafses. Ferner hat Stiassny vor kurzem in seiner Publikation der Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens in Coburg (k. k. heraldische Gesellschaft »Adler«, Wien 1895, S. 8 f.) einen Einflufs Baldungs in der badischen Ortenau konstatiert, der vielleicht durch des Meisters Freund und Kunstgenossen Nikolaus Krämer († 1553 zu Ottersweier bei Bühl) vermittelt wurde.

Konnten einerseits als Resultat der Ausstellung verschiedene Kreise Baldungscher Beeinflussung konstatiert werden, so gab andererseits die Ausstellung Gelegenheit, die öfters sich wandelnde Technik des Meisters selbst zu studieren, nötigte aber leider auch zu konstatieren, dafs ein grofser Teil der Bilder stark durch spätere Übermalung gelitten hat. Das vollständig übermalte Ansbacher Kelterbild z. B. ist wohl als Baldung nicht mehr zu halten, sondern mufs Kulmbach zurückgegeben werden.

---

1) Schnütgens Zeitschrift für christl. Kunst 1895. Nr. 7, S. 221 ff. Ich füge hier noch hinzu, dafs ich die Basler Dreieinigkeit, die ich im vierten Hefte des Repertoriums für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII mit Baldung in nähere Verbindung brachte, jetzt in den weiteren Schulkreis desselben rücke. Vgl. auch v. Térey Repert. XVIII, S. 194 ff.

Dem Katalog der eigenhändigen Bilder des Meisters möchte ich ein Bild einreihen, welches bisher der Kunstgeschichte unbekannt war und sich seit 1893 im Besitze des germanischen Nationalmuseums befindet (vgl. den beiliegenden Lichtdruck; jetzt auch von Höfle photographiert, Inv.-Nr. 913, G. M. 339). Das Bild ist eine Stiftung des Kommerzienrates Röseler in Berlin und wurde von Schlesinger in Stuttgart um 1200 Mark erworben. Über den früheren Aufenthalt des Bildes konnte ich nichts eruieren. Dasselbe ist auf Lindenholz gemalt und ist 56 cm hoch und 41 cm breit. Im Vordergrunde sitzt unter einem Baume, von dem zwei Wappen herabhängen, die Madonna, das Kind auf dem Schofse haltend. Dasselbe ist fast unbekleidet und steht aufrecht, von den Händen der Mutter gehalten. Die rechte Hand des Kindes hält einen Stieglitz. Rechts unten sitzt eine Meerkatze mit einer Fessel um den Leib. Den Mittelgrund bildet ein geflochtener Zaun mit einer Thüre durch den ein Weg nach einem Dorfe mit Kirche führt. Rechts neben dem Baumstamme eröffnet sich der Ausblick auf ein Schlofs. Den Hintergrund füllen hochragende Schneeberge mit dunklem Hochwalde am Fufse. Die linke obere Seite des Bildes ist durch Wolken ausgefüllt, in denen eine Reihe reizender, z. T. mit Baretten geschmückter Putten mit Musikinstrumenten sich um die Person Gottvaters tummeln, dessen Oberkörper, in weit zurückwallenden Mantel gehüllt, sichtbar wird. Die Rechte ist erhoben, hinweisend auf eine mit dem Kreuze geschmückte Kugel (Reichsapfel als Symbol der Weltherrschaft), welche die Linke hält. Aus den Wolken fliegt direkt auf das spielende Kind zu die Taube des heiligen Geistes. Dergleichen mystisch-symbolische Darstellungen sind bei Baldung nichts Ungewohntes, ich erinnere nur an die jetzt verschollene Beweinung Christi von 1512 (v. Térey, Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. 1894. S. 45, Nr. 53).

Die »Madonna mit der Meerkatze« ist vorzüglich erhalten und vollständig unberührt von jeder späteren Übermalung. Denn die Gruppe in den Wolken links oben ist sicher ebenfalls gleichzeitig, nicht etwa spätere Zuthat, wie oberflächliches Schauen zuerst annehmen läfst. Das Bild ist das Werk eines Künstlers und gewinnt bei genauerem Studium aufserordentlich, denn es enthält eine Reihe von feinen malerischen und psychologischen Einzelzügen. Es ist meiner Ansicht nach Baldungs Hand zuzuschreiben und gehört in die Nähe des Wiener Riposobildes[2]) von dem unsere Galerie eine vielleicht eigenhändige, sicher aber in der Werkstatt entstandene Wiederholung besitzt (Lindenholz Nr. 190, alte Nr. 188; St. Nürnberg 101; vgl. die Abbildung S. 107; neuerdings auch von Höfle in Augsburg photographiert). Dieselbe ist in fast übereinstimmenden Gröfsenverhältnissen ausgeführt — das Monogramm Schäuffeleins und die Jahreszahl 1526 sind Fälschung — und mit dem Original durchaus identisch, abgesehen von der in der Wiederholung fehlenden Verzeichnung des Mundes der Madonna, sowie von dem ebenfalls fehlenden trinkenden Engel links unten an der Quelle, ja es ist demselben in der Feinheit der koloristischen Ausführung überlegen.

Ebenso wie das Wiener Bild ist unsere »Madonna mit der Meerkatze« ein Bild aus den Jahren 1520 oder 1521. Der Einflufs Grünwalds, den z. B. der Freiburger Hochaltar noch dokumentiert, ist überwunden, dagegen könnte man gerade angesichts des Wiener und Nürnberger Bildes an eine Beeinflussung von

2) Térey, Verzeichnis S. 41, Nr. 49. Abb. bei Woltmann-Woermann II. S. 442.

Seiten Altdorfers denken. Die Art und Weise des Baumschlags, der Landschaftbehandlung, das klare, helle bewegliche Colorit und die Gewohnheit die Farben zusammenzustellen, erinnert an den Regensburger Meister. Ferner stimmt der

Hans Baldung.
Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.
(Nr. 190 der Gemäldegalerie des German. Museums.)

Mittelgrund, das Dorf, ziemlich genau mit derselben Darstellung auf Altdorfers Kupferstich (vgl. Abb. S. 108, B 17 Schmidt Nr. 11) überein, der auch sonst noch eine Reihe von Ähnlichkeiten mit dem Bilde aufweist. Ob das Bild älter ist oder der Stich, wie man zuerst vermutet, mag unentschieden bleiben. Die Wahrscheinlichkeit spricht für den Stich, der also dann in die Zeit vor 1520 fällt.

Es ist ein Bild von idyllischer Liebenswürdigkeit und poetischer Naturbeobachtung, mit entzückenden feinen malerischen Einfällen. Man beachte die feine Abstufung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die freie und kühne Auffassung der Landschaft, die klare, sachverständige Wiedergabe der gutbeobachteten Schneeberge (vgl. dieselben mit der Landschaft auf dem Wiener Riposobild),

Altdorfer.
Madonna mit dem Kinde.

dann wieder die Weichheit in der Modellierung des Fleisches, die gelungene Behandlung des Pelzbesatzes am Gewande der Madonna, die graziöse, flüssige Haarbehandlung, die feine Partie mit der Meerkatze rechts unten, und man wird die Hand eines hervorragenden Meisters nicht leugnen können.

Dafs unser Bild Baldung zuzuschreiben ist, beweist nicht blos die enge Verwandtschaft mit dem Wiener Akademiebild, sondern auch noch eine Reihe

anderer Umstände. Der Typus der Madonna ist schon von früher her bekannt; bereits auf dem Freiburger Hochalter finden wir ihn[3]). Er findet sich ähnlich (vgl. die weiche Rundung des vollen Gesichts und die sorgfältige Ausbildung des runden vorstehenden Kinns mit einem Grübchen in der Mitte) auf einer Rötelzeichnung des Meisters im Basler Museum, die aus dem Amerbachschen Kabinet stammt (Térey I, 19 f., der im Texte dazu noch andere hierhergehörende Beispiele aufzählt). Auch »Gottvater« findet sich schon auf dem Freiburger Hochaltar; hier ist die Studie zu demselben im Basler Museum zu vergleichen (Térey I, Nr. 1). Zu den Putten finden wir eine ganze Reihe von Geschwistern in dem übrigen Werke Baldungs. Sie sind direkt integrierend charakteristisch für den Meister. Wie reizende Schildhalter sind sie nicht in den Coburger Wappenzeichnungen[4])!

Es bleibt uns noch übrig, die beiden vom Baume herabhängenden Wappenschilder zu beschreiben. Beide hängen an roten Bändern. Der linke Schild zeigt auf rotem Grunde einen schwarzen Skorpion, während der rechte Schild auf rotem Grunde eine mir unerklärliche Darstellung zeigt. Ein goldener, mit kleinen Quadraten besetzter Ring umgibt einen dreigeteilten Rundschild, dessen mittlerer Balken schwarz ist, während die beiden andern weifs sind und eigentümlich gebrochene schwarze Linien als Zeichen tragen: ך und F. Über und zwischen beiden Wappen stehen schwer leserliche Inschriften. Über dem linken Schorfiel?, über dem rechten *Sita* ı//*s*, und zwischen denselben: *Am////p* (?). Ein Strafsburger Geschlecht der Scorp von Freudenberg führte nun allerdings einen Scorpion, aber stets im goldenen Felde, wie Herr Oberstlieutenant a. D. Kindler von Knobloch so liebenswürdig war, mitzuteilen. Weitere Nachforschungen blieben erfolglos. Herr Kindler von Knobloch denkt an ein Allianzwappen bürgerlicher Geschlechter; jeder weitere Nachweis fehlt. Vielleicht ist es einem Lokalforscher möglich, hier Aufschlufs zu geben.

Nürnberg. Dr. Edmund Braun.

Deutsche Grabdenkmale.

II.

Die Bestattung in sichtbar, sei es in Grabmalbauten oder Krypten, sei es im Freien aufgestellten Sarkophagen, wie wir solche noch in den Aliscamps bei Arles sehen, tritt im Mittelalter zurück. In Deutschland scheint sie, soweit ich sehe, überhaupt nicht vorgekommen zu sein. Die überwiegende Mehrzahl der Verstorbenen wurde in Friedhöfen bestattet, welche die Pfarrkirchen umgaben. Diese Anlage ist auf dem Lande noch heute üblich. Auch in Städten sind solche Friedhöfe da und dort noch erhalten, wenn auch aufser Gebrauch.

Hochstehende Personen, Fürsten und höhere Geistliche wurden vom frühen Mittelalter an in den Kirchen bestattet, Dagobert in der Abtei Saint Denis, Karl der Grofse im Münster zu Aachen, Emmeram in Regensburg, St. Rade-

3) phot. Clare in Freiburg. kl. Abb. bei Lübke. Gesch. der deutschen Kunst S. 686, auch Térey Handzeichnungen. I. Text, S. VII.

4) Térey, Handzeichnungen. Bd. II. Stiassny a. a. O.

gunde und St. Hilarius in den nach ihnen benannten Kirchen in Poitiers, St. Martin in Tours u. A. Diese Begräbnisse fanden ihren Platz im Chor der Kirchen.

Schon frühe, mindestens vom 11. Jahrhundert an sichern die Stifter von Klöstern sich und ihren Nachkommen ein Begräbnis im Kloster. Die sogenannten Hausklöster, in welchen ganze Generationen ihre Ruhestätte fanden, sind zahlreich.

Vom 13. Jahrhundert an wurden die Bestattungen in Kirchen häufiger, man konnte sie durch Stiftungen erwerben. Die räumliche Beschränkung auf den Chor wurde aufgegeben, man nahm auch das Langhaus für Gräber in Anspruch. In einzelnen Kirchen lagen die Gräber dicht nebeneinander, so dafs das Pflaster geradezu aus Grabplatten bestand.

Der Sarg bestand in der Frühzeit aus Stein, entweder aus einem Block oder aus Mauerung, oder auch aus Holz. Metallsärge kommen vom 13. Jahrhundert an vor. Der Sarg wird, wie Eingangs bemerkt, stets versenkt, in den Kirchen unter das Pflaster, in den offenen Friedhöfen in die Erde. Über dem Grabe wird ein Mal errichtet. Nur wenige dieser Denkmale und nur solche in Kirchen sind aus dem frühen Mittelalter auf uns gekommen. Sie lassen sich fast ausnahmslos in zwei Hauptformen scheiden. Es sind entweder Platten, welche nur den Zweck haben, die Stelle des Grabes zu bezeichnen, oder Hochgräber (Tumben).

Die Platten lagen entweder in der Fläche des Pflasters, oder sie erhoben sich nur wenig über den Fufsboden. In ersterem Falle war eine möglichst einfache Behandlung der Platten geboten, denn wenn auch ein Betreten der Platte, welche die Stelle des Grabes bezeichnet, thunlichst vermieden wurde, ganz hintanzuhalten war es doch nicht. Das Relief tritt deshalb Anfangs nicht über die Fläche der Platte vor, sondern erhebt sich von einem vertieften Grunde aus bis zur Fläche der Platte. So ist schon die im Folgenden näher zu besprechende Grabplatte des heiligen Bernward behandelt. Geeigneter noch als derartiges Halbrelief ist die vertieft gravierte Zeichnung. Solche Zeichnungen kommen in Deutschland vom 12. Jahrhundert an vor. Neben Steinplatten finden solche von Metall — (Bronze) Verwendung bis zum 17. Jahrhundert. Die vertiefte Zeichnung war mit Blei oder Schwarzloth gefüllt. Verbreiteter aber blieb das Relief, das im 15. und 16. Jahrhundert nicht selten eine ziemliche Höhe erreichte. Auch die Ausschmückung der Grabplatten mit Marmormosaik in geometrischer Zeichnung kommt vor, ein Beispiel ist die Grabplatte des Erzbischofs Gero († 976) im Dom zu Köln.

Nicht immer begnügte man sich mit einfach behandelten Platten. In Frankreich kommen im 12. und im frühen 13. Jahrhundert Metallplatten mit gegossenen oder getriebenen Reliefs mit Vergoldung und Email vor und solche Kunstwerke setzte man nicht den Fufstritten der Kirchenbesucher aus. Sie waren deshalb etwas über den Fufsboden erhoben, was ohne Unzuträglichkeiten geschehen konnte, weil hochstehende Personen, welche allein so kostbare Denkmale erhielten, im Chor bestattet wurden, wo die Gemeinde keinen Zutritt hatte.

War die Platte auf einen höheren Unterbau gelegt, so entstand die Form der Tumba oder des Hochgrabes. Diese ist niemals Behälter des Sarges, auch wenn es die Form des Sarkophages nachbildet. Im Allgemeinen ist es als die

monumentale Umgestaltung des Paradebettes aufzufassen, auf welchem der Verstorbene aufgebahrt war.

Die Platte mit dem Bilde des Verstorbenen ruht gewöhnlich auf einem geschlossenen Unterbau, zuweilen auf kurzen Säulen oder Pfeilern. Es kommt wohl auch vor, dafs die auf niedrigem Sockel ruhende Reliefplatte von einer zweiten, von Pfeilern oder Säulen getragener Platte überdeckt war, z. B. die des hl. Emmeram in Regensburg aus dem 14. Jahrhundert. In einzelnen Fällen erhob sich über der Tumba ein Baldachin von Stein oder Metall.

Ist so der Formenkreis der mittelalterlichen Grabdenkmale ein beschränkter, so bieten sie doch im Einzelnen hohes Interesse nicht nur dadurch, dafs sie uns, freilich erst vom 14. Jahrhundert an, die Bildnisse bedeutender Personen überliefern, sondern ebensosehr durch die Aufschlüsse, welche sie für die Heraldik, für die Geschichte der Tracht, für die Waffenkunde bieten. Noch höhere Bedeutung haben sie für die Geschichte der Plastik.

III.

Aus der Periode, in der sich die deutsche Kunst zu nationaler Eigenart entwickelt, aus der Frühzeit des 11. Jahrhunderts sind uns bedeutende Zeugnisse in den Werken des Bischofs Bernward von Hildesheim erhalten. Die Domthüren und die Bernwardsäule in Hildesheim sind mit Reliefs aus der Genesis und aus der Geschichte Christi geschmückt, und es bekunden namentlich die ersteren bei vielen Unbeholfenheiten schon ein hohes Mafs von selbständiger, künstlerischer Auffassung. Auf dem Sarkophag und der Grabplatte, welche Bernward eigenhändig gearbeitet hat (Vita Bernwardi MM. G. SS. IV. 771), sind die Darstellungen der Apokalypse entnommen und rein symbolisch.

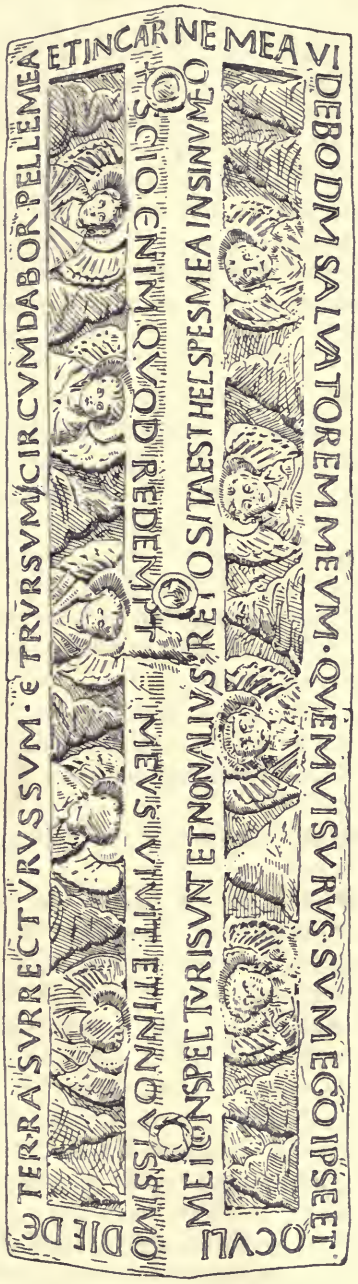
Bernward starb am 20. November 1022 und wurde in der Krypta von St. Michael vor dem Hauptaltare bestattet. Der Steinsarg stand in einem gemauerten Grabe, das mit einer Sandsteinplatte hedeckt war. Abgüsse im germanischen Musum.

Der Deckel des Sarges hat die Form eines Giebeldaches mit flacher Neigung der Dachflächen.

Im Giebelfelde am Kopfende ist ein Medaillon mit dem Lamm und zu dessen Seiten sieben eigentümlich gewundene Gebilde, welche Bertram (Die Bernwardsgruft in Hildesheim S. 19) als Flammen erklärt und in welchen er eine Darstellung der sieben Leuchter erblickt, in deren Mitte das Lamm vor dem Throne steht (Apokalypse 4, 5; 5, 6), im Giebelfeld am Fufsende ist ein Kreuz angebracht. Auf den Flächen des Deckels sehen wir die Brustbilder von Engeln, fünf auf der einen, vier auf der andern, zwischen diesen und zu deren Seiten wieder auf jeder Fläche sieben. Die unsymetrische Verteilung auf der Fläche, welche fünf Engelsbilder enthält, um die Siebenzahl zu erreichen, beweist, dafs dieser Zahl eine besondere Bedeutung beigelegt ist und spricht für die Erklärung Bertrams. Die neun Engel sollen die neun himmlischen Chöre darstellen.

Auf den Rändern des Deckels ist in Majuskeln die folgende Inschrift angebracht: *scio enim quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum. Et rursum circumdabor pelle mea et in carne videbo deum salvatorem meum, quem visurus sum ego ipse et oculi conspecturi sunt et non alius. Reposita est hec spes mea in sinu meo.*

Der Grund, auf welchem die Reliefs stehen, ist gegenüber den Rändern etwa 1 cm vertieft, das Relief tritt bis zur Fläche der Ränder vor, tritt aber an einzelnen Stellen auch bis zu $1^1/_2$ cm hinter die Grundfläche zurück, so dafs es sich im Flächenunterschiede von $2^1/_2$ cm bewegt. Es ist also im Ganzen sehr flach. Die Engel sind in Vorderansicht dargestellt, welche in so flachem Relief der Behandlung manche Schwierigkeiten bietet. Die Zeichnung der Gesichter ist unbeholfen, besonders unschön sind die breiten starken Nasen. Die Augen sind hochliegend, die Iris ist angedeutet. Die Ohren stehen meistens in der richtigen Höhe. Auf den Flügeln sind zwei Lagen von Federn schematisch angedeutet. Die Falten der Gewänder sind mit zwei vertieften Linien angegeben.



Deckel vom Sarg des heiligen Bernward in S. Michael in Hildesheim.

Das Grab war mit einer Platte bedeckt, auf der ein Kreuz auf einem wie ein Baumstamm gestalteten Fufse steht. Auf der Kreuzung der Balken ist ein Medaillon mit dem Bilde des Lammes angebracht, auf dem Ende des oberen und der Querbalken sowie auf der Mitte des unteren Balkens finden sich Medaillons mit den apokalyptischen Tieren (Apok. 4, 6—8), welche als Symbole der Evangelisten gedeutet werden und allgemein bekannt sind. Die gleiche Darstellung findet sich häufig auf Vortragkreuzen, so auch auf dem St. Bernwardskreuz in der Magdalenenkirche in Hildesheim, nur mit dem Unterschiede, dafs hier statt des Lammes der gekreuzigte Erlöser dargestellt ist. Die Platte ist mit einem an Flechtwerk erinnernden Ornamentstreifen umgeben.

Bertram sucht im SS. Bernwardsblatt 1894 den Nachweis zu erbringen, dafs die Darstellungen auf dem Sargdeckel wie auf der Platte auf römische Vorbilder, und zwar auf die Mosaiken von SS. Cosma e Damiano zurückgehen. Der Gegenstand der Darstellungen ist indes Gemeingut der frühchristlichen Ikonographie und ein formaler Zusammenhang mit den genannten Mosaiken besteht nicht.

Die stilistische Behandlung der Grabplatte ist der des Sargdeckels verwandt.

Gegenüber der Behandlung des Reliefs auf den Domthüren und auf der Bernwards-

säule steht die Ausführung der Grabskulpturen sehr zurück. Zugegeben, dafs die Bearbeitung des Steines einem Erzbildner, der seine Modelle in Thon herstellt, schwierig sein mochte, erscheint es doch fraglich, ob wir sämtliche Arbeiten dem heiligen Bernward selbst zuschreiben dürfen, umsomehr als auch die Thüren und die Säule nicht von der gleichen Hand zu sein scheinen.

Die gleichen Darstellungen wie die Grabplatte des heiligen Bernward, aber in etwas anderer Anordnung, trägt die des Bischofs Udo von Reinhausen (1069—1114) in der St. Lorenzkapelle am Dom zu Hildesheim. Abgufs im germanischen Museum. Oben und unten je zwei Evangelisten-Symbole. Über zwei in Akanthusblätter auslaufenden horizontal abgebogenen Stengeln erhebt sich eine Aedicula. Zwei schlanke Säulen mit rohen Basen und einfachen Blattkapitellen tragen kleine Türmchen und zwischen diesen einen Bogen, aus welchem die Hand Gottes auf das in der Mitte befindliche Lamm, das von einem tauartig gewundenen Reif umgeben ist, herabzeigt.

Die Formen weisen auf die frühe Zeit des 12. Jahrhunderts; das Figürliche ist kaum besser als auf dem Bernwardsgrabe.

Der Gegenstand der Darstellungen, der einfache Hinweis auf den Erlösertod Christi, ausgedrückt durch das Kreuz, das Lamm, oder durch beides zugleich, welcher diesen Grabplatten mit denen früherer Jahrhunderte gemein ist, bleibt auch in den folgenden Jahrhunderten verbreitet.

Häufig steht das Kreuz auf einem Dreiberg. Die Kreuzarme sind nicht selten ornamental gestaltet. Die Inschrift wird fast ausnahmslos auf dem Rande angebracht. Zu dem Kreuze treten bald noch Abzeichen, bei Priestern der Kelch, bei Rittern das Schwert oder das Wappen. Beispiele hiefür bietet der kunsthistorische Atlas, hgg. v. d. k. k. Zentralkommission X. Abt., Taf. 1, 2, 5, 12 u. s. w.

Gustav von Bezold.

Schulkomödien in Rothenburg o. d. Tauber zu Ausgang des 17. Jahrhunderts.

Ueber die Geschichte des ehemaligen Gymnasiums zu Rothenburg o. d. Tauber sind wir durch H. W. Bensens Abhandlung im XVII. Jahresbericht des historischen Vereins in Mittelfranken (1848) gut unterrichtet. Wir erfahren daraus u. a., dafs in der Blütezeit des Gymnasiums, wie sie durch die Berufung des gelehrten Abdias Wickner aus Nürnberg zum Rektor heraufgeführt worden war, laut einer dem Ende des 16. Jahrhunderts entstammenden Schulordnung von den Schülern selbst die wenigen Vakanzen (an den Nachmittagen der Hundstage) »angewendet werden sollten zur erlernung einer feinen und erbaulichen Lateinischen Comödie, welche als von der Schuljugend auf dem Theatro der Stadt zu ihrer höchstnützlichen ermunterung agirt werden möge«.

Eine zweite Blüte erlebte das Gymnasium zu Ende des 17. Jahrhunderts, als es in Wernher, Lipsius und dem Superintendenten M. Georg Caspar Kirchmaier aus Uffenheim drei vorzügliche Lehrkräfte besafs. Dafs in dieser Zeit auch die Schulkomödie in Rothenburg aufs neue erwachte, war bisher nicht bekannt, geht aber aus einer Petitionsschrift an den Rat auf das deutlichste

hervor, welche sich im Rothenburger Stadtarchiv befindet[1]) und folgendermafsen lautet:

»Magnifici, Prae-Nobilissimi Amplissimi Consultissimi et Prudentissimi Domini Patroni ac Maecenates humillimo obsequio reverandi.

Etiansi ea quam VOBIS, VIRI Magnifici Prae-Nobilissimi etc. debemus, Reverentia haud parum ab initio obstabat, quo minus Supplici hac Epistola compellare auderemus; summa tamen Vestra, qua Studiosam Juventutem prosequimini, Benevolentia atque Humanitas pudorem tandem nostrum vicit, ut in Conspectum Vestrum prodire haud dubitaverimus. Quisquis enim insitam VOBIS in literarum Studiosos, propensionem seria aestimatione pensitat, non potest non cogitatione illius permotus excitari, magnamque felicitatis suae partem in hoc statuere atque ponere, quod in ea incidit tempora, quae tantos ferunt Studiorum Patronos. Vestra siquidem summa Consilia unice eo directa esse, ut sub Imperio Vestro Gymnasium floreat, commodisque adolescentum Studiosorum optime prospiciatur, et ingenue agnoscimus, et gratam tantae Vestrae Beneficientiae memoriam promittimus. Quemadmodum autem ex infinita beneficiorum, quibus Gymnasij hujus Discipulos beare hactenus consuevistis, multitudine non minimum et hoc est, quod sexto abhinc anno Vestro Gratioso Permissu Comoedias agere feriis Canicularibus illis licitum fuerit, quoniam multum utilitatis ea in re positum videtur; ita eundem ad Vestram Benevolentiam aditum Supplicibus hisce literis patefacere nobis voluimus, ea, qua par est, submissione rogitantes, ut idem exercitij genus, ceu in alijs quoque fieri solet Gymnasijs, nobis permittere, locumque ludis hisce idoneum aliaque concedere et destinare ne dedignemini. Non enim de rebus aut vili themate, sed quod a Vestra Prudentia, aut ab Amplissimis DNN. Scholarchis praescribetur, acturos nos pollicemur, et, quo omnis omnino turba evitetur, decentique ordine cuncta agantur MAXIME REVERENDUS et EXCELLENTISSIMUS DOMINUS SUPERINTENDENS[2]) et PRÆCELLENTISSIMUS DOMINUS RECTOR[3]) PRÆSIDES horum actuum rogatu nostro se fore permiserunt: Ita futurum confidimus, ut expeditior in sermone, potissimum Latino reddatur lingua, in morum elegantia exerceamur, animoque esse praesenti, et intrepide loqui consuescamus. Cui Petitioni ut Benigni annuere velitis, etiam atque etiam observanter obsecramus: Caeterum omnigenam a DEO Supremo Felicitatem Statumque Florentissimum omnibus apprecamur votis, FAVORI Vestro singulari illi, quem hactenus experti sumus, nos porro commendantes. Valete.

V. Magnif. Prae-Nobilit. Amplit. atque
Prudent.
devotissimi
Discipuli Profefsorij
nostro et ceterûm nomine.

---

1) Stadtarchiv zu Rothenburg o. d. Tauber cod. 1936 »Praeceptores und Schulmeister 1510—1705«, fol. Pappband mit Lederrücken und Bändern. Nr. 178. Das Register setzt das undatierte Schriftstück wohl mit Recht in das Jahr 1697.

2) Kirchmaier († 1700).

3) Ludwig Gottfried Wernher, seit 1683 Rektor, † 1714 (Bensen a. a. O. S. 17 u. 19).

Ob diese Eingabe der »discipuli professorii«, die übrigens gleichzeitig ein hübsches Beispiel für das Schullatein der damaligen Zeit abgibt, von Erfolg gekrönt war, vermag ich nicht zu sagen. Die Akten des Rothenburger Stadtarchivs enthalten darüber nichts.

Nürnberg. Th. Hampe.

Die Handzeichnungen der Manuskripte der Schedelschen Weltchronik.

Unter den Problemen der deutschen Kunstgeschichte steht in den letzten Jahrzehnten die Wolgemutfrage mit obenan. Konnten vor zwanzig Jahren noch starke Zweifel bestehen, ob sich dieselbe je in befriedigender Weise würde lösen lassen, so können jetzt diese Zweifel wenigstens geringer werden, denn der immer wieder wiederholte Angriff auf diese harte Nufs hat doch manches Neue gebracht und manche Unklarheit schwinden lassen. Die Beurteilung des Führers der Nürnberger Malerschule — das ist er eben doch offenbar gewesen — ist von einem Extrem ins andere gegangen; hatte ihn Thausing trotz im Allgemeinen richtiger Erkenntnis seines Wesens doch in seiner geistigen Bedeutung überschätzt, so war schon Vischer ziemlich übel mit dem biederen Michel Wolgemut umgesprungen und gar Thode hatte doch recht im Gegensatz zu der freilich spärlichen, sicheren Überlieferung ein wahres Zerrbild von ihm geschaffen. Es ist nur natürlich, dafs gegen diese Art der unverdienten Zurücksetzung wieder eine Reaction eintritt, und dies um so mehr, als die enge Verbindung Dürers mit seinem Lehrmeister auch nach der völligen Selbständigmachung des ersteren immer klarer hervortritt, wie insbesondere die Entdeckungen Gurlitts bezüglich des Zusammenarbeitens Dürers, Wolgemuts und Jacopo de'Barbari's für den sächsischen Hof beweisen. Auch der Umstand, dafs nach dem jetzigen Stand der Forschung die erste venezianische Reise Dürers sich nur noch künstlich aufrecht erhalten läfst, so dafs neben dem Aufenthalt am Oberrhein Nürnberg doch ein gröfserer Einflufs auf die schliefsliche Entwicklung Dürers zugestanden werden mufs, veranlafst uns, den Nürnberger Kunstverhältnissen der letzten Dezennien des fünfzehnten Jahrhunderts, und damit der zum mindesten vielgenanntesten Persönlichkeit des dortigen Kunstlebens, Michel Wolgemut immer erneute Aufmerksamkeit zu schenken. So ist es nur erfreulich, über Wohlgemut wieder ein objectives, jeder gesuchten Originalität fremdes und nur auf dem vorhandenen thatsächlichen Material bauendes Urteil zu lesen, wie es jüngst V. v. Loga in dem Jahrbuch der königl. preufsischen Kunstsammlungen (1895, S. 224 ff.) gefällt hat. Loga bringt, nachdem er schon früher (Jahrbuch 1888 Seite 93 u. 184) sich eingehend mit den Vorlagen für die Städteansichten der Schedelschen Weltchronik beschäftigt, jetzt wiederum Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts, die neues Licht auf diesen Künstler zu werfen geeignet sind. Der gelungene Nachweis einer Anzahl von Vorbildern zu den Illustrationen der Schedelschen Weltchronik, ebenso wie die Zuweisung einer Reihe von Holzschnitten nach italienischen Kupferstichen an Wolgemut geben uns willkommenen Aufschlufs über die Bekanntschaft des Nürnberger Meisters mit der zeitgenössischen Kunst Deutschlands, wie Italiens. Dafs die Kenntnis der italienischen Stiche, welche Wolgemut in seinen Holzschnitten kopierte, jedenfalls durch

Schedel vermittelt wurde, dafür spricht dessen Besitz an Stichen des Jacopo de' Barbari, von denen eine Zahl in dem Hartmann Schedelschen Manuskript (cod. lat. 716) der Münchener Staatsbibliothek eingeklebt sind, wenn auch die Möglichkeit direkter Beziehungen des Jacopo de' Barbari zu Wolgemut vor der Übersiedlung Jacopos nach Nürnberg nicht ausgeschlossen erscheinen.

Schien es ursprünglich, als ob mit dem wenigen, schwer zu identifizierenden Material der Handzeichnungen nicht zu einem befriedigenden Resultat zu kommen sei, so ist jetzt nach Aufschliefsung zahlreicher neuer Quellen, dann nach der glücklichen Beseitigung des als unnützer Ballast lange mitgeführten angeblichen Stecherwerks Wolgemuts schon ein viel klarerer Einblick möglich. Den Ausgangspunkt der Untersuchung wird immer die Schedelsche Weltchronik bilden müssen, das einzige unbedingt sicher beglaubigte Werk Michel Wolgemuts. Die Schwierigkeit, die durch die Gemeinsamkeit der Ausführung der Holzschnitte dieses Werkes mit seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf entsteht, möchte ich verhältnismäfsig gering anschlagen und in Hinsicht auf diesen sicher nicht allzu bedeutenden Meister mich völlig dem Urteil Logas in seiner neuesten Arbeit anschliefsen.

Hier sei gleich bezüglich der Herstellung der Weltchronik, des umfangreichsten illustrierten Druckwerkes des 15. Jahrhunderts auf einen bisher unbeachteten Umstand hingewiesen. Es war schon Thausing aufgefallen, dafs die Herstellung der Holzstöcke zu den mehr als 2000 Abbildungen der Weltchronik in der kurzen Zeit von nicht ganz 19 Monaten, d. h. vom Vertragsabschlufs am 29. Dezember 1491 bis zum Erscheinen der Weltchronik am 12. Juli 1493 vor sich gegangen sein sollte. Nun befindet sich in dem Literarium 4. im Nürnberger städtischen Archiv wenigstens die Spur eines früheren Vertrages verzeichnet. Der betreffende Band ist unvollständig; und seine Einträge gehen nur bis zum 4. November 1487 (quarte post marci), während der darauffolgende Band mit dem zweiten Quartal des Jahres 1488 beginnt. Existieren nun auch nicht mehr die Originalverträge aus dem dazwischenfallenden Zeitraum, so hat sich doch der alte Index erhalten und hier ist zu lesen unter Buchstabe S.: Sebolt Schreyer, Sebastian Camermeister, Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff Fo. 287. Der Band bricht heute mit Fo. 193 ab. Der Vertrag, der hier gemeint sein kann, ist kaum zweifelhaft; die abschliefsenden Personen sind genau dieselben, wie die späteren Herausgeber der Schedelschen Chronik, und die Herstellung des Abbildungsmateriales in der Zeit von fünf und ein halb Jahren klingt etwas wahrscheinlicher. Auch das Verhältnis der Weltchronik und ihrer Illustrationen denjenigen des Schatzbehalters gegenüber verschiebt sich dadurch nicht unwesentlich.

Die Annahme Logas dagegen, dafs das Druckmanuskript zur Schedelschen Weltchronik nicht mehr existiere ist irrig; vielmehr ist in der Nürnberger Stadtbibliothek (Cent. VI, 98 u. 99) sowohl das Manuskript des lateinischen, wie des deutschen Exemplars fast vollständig — es fehlt nur ein Absatz der lateinischen Ausgabe — und in vorzüglicher Erhaltung vorhanden. Nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch für die Geschichte des Buchgewerbes sind die beiden Bände von hohem Interesse. Sie sind genau von demselben Formate, wie die gedruckten Exemplare, ja sogar auf demselben Papier geschrieben. Die Exemplare sind so eingerichtet, dafs der Setzer eine verhältnismäfsig leichte

Aufgabe hatte; die Schrift und der Drucksatz decken sich im Allgemeinen, so dafs die geschriebenen und gedruckten Chroniken auf den einzelnen Blättern ziemlich genau dieselbe Menge Text enthalten. Der Raum für die Illustrationen ist an dem im Druck für dieselben gewählten Platz in der genauen Gröfse ausgespart, mit den betreffenden Überschriften versehen und mit ganz flüchtigen Skizzen der betreffenden Illustrationen in Federzeichnung ausgefüllt. Diese Skizzen nun sind es, welche für das Holzschnittwerk Wolgemuts von einiger Bedeutung sein, und das bisher in dieser Richtung Gefundene ziemlich erheblich erweitern dürften. Bei der, wie gesagt, ganz skizzenhaften Natur der Zeichnungen — es sind vielleicht die Hälfte der ausgesparten Illustrationsstellen mit solchen versehen — fragt es sich nur, wer dieselben gemacht haben könnte, der Verfasser, der Schreiber, resp. ein Mitglied der Verleger- und Druckerfirma, oder der mit der Illustration beauftragte Künstler. Eines darf mit ziemlicher Gewifsheit angenommen werden: Bei dem schon oben dargelegten Charakter der Handschriften mufs angenommen werden, dafs diese in der Druckerei angefertigt wurden. Der Umstand, dafs beide Handschriften, sowohl der lateinische Urtext, als die deutsche Übersetzung von einer Hand herrühren, ist eine weitere Bekräftigung dafür.

Dafs die Herstellung der Handschriften nur unter Beistand sowohl des Verfassers, resp. eines gelehrten Redakteurs, vielleicht Sebolt Schreyers, sowie der Illustratoren möglich war, ist selbstredend. Fraglich ist nur, waren die Holzstöcke der Illustrationen schon fertig und wurde nur ihr Mafs eingetragen, um dem Setzer die damals wohl noch mehr als heute gefürchtete Arbeit des Umbrechens zu sparen und die Skizzen eingesetzt, um bei der aufserordentlich grofsen Anzahl der Holzstöcke eine Verwechslung zu verhüten, oder aber haben wir hier den ersten Entwurf der Illustrationen vor uns, die erste Gröfsenfestsetzung, und sozusagen die erste Skizze des Illustrators für die vom Herausgeber gewünschten Bilder ihrem Inhalt und ihrer Form nach. Das Letztere ist das Wahrscheinlichere, denn wären die Holzstöcke auch nur zum geringen Teile fertig gewesen, so hätte man durch Abziehen der Holzstöcke mit der Hand rascher und sicherer zu dem oben angedeuteten Ziele gelangen können. Dafs dies auch für praktischer gehalten wurde, zeigt der Abdruck der auf den salomonischen Tempel bezüglichen Stöcke (mit Ausnahme des Hohenpriesters, der im lateinischen Exemplar viel genauer als das Übrige ausgeführt, nach diesem Stock gezeichnet ist), welche schon aus früheren Kobergerschen Verlagswerken vorhanden waren, und aufserdem noch in der deutschen Ausgabe der eingeklebte Titelholzschnitt. Die beiden Ausgaben scheinen auch gleichzeitig vorbereitet worden zu sein; die Annahme, dafs die deutsche Ausgabe erst durch den Erfolg der lateinischen veranlafst wurde, wird durch den kurzen Zwischenraum im Erscheinen (die deutsche Ausgabe erschien am 23. Dezember 1493, also nur fünfeinhalb Monate später als die lateinische), der für Übersetzung, Satz, Korrektur und Druck des grofsen Werkes unter Berücksichtigung der damaligen technischen Verhältnisse völlig unzureichend war, ganz hinfällig. Nimmt man nun an, dafs die Skizzen in den beiden Manuskripten vor den Holzstöcken entstanden seien, so ist damit freilich noch nicht die Angesichts der aufserordentlichen Flüchtigkeit sehr schwer zu lösende Frage nach dem Urheber derselben beantwortet. Am nächsten läge es, an Hartmann Schedel selbst zu denken, von dem

wir ja wissen, dafs er sich in der edlen Kunst des Zeichnens versuchte, und auch der Schreiber dieser Zeilen war zeitweise dieser Meinung. Aber ein neuerlicher Vergleich der bedeutendsten authentischen Zeichnungen desselben in dem Inschriftenwerke des Hartmann Schedel (cod. lat. 716 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) ergibt, dafs bei aller Rohheit der künstlerische, oder wenn man lieber will, der berufsmäfsige Zug in den Manuskripten der Weltchronik den Nürnberger Polyhistor und Humanisten völlig ausschliefst, dessen dilettantenhafte Unsicherheit bei jedem Strich trotz aller Mühewaltung und gerade durch diese hervortritt. Es bleibt daher nur übrig, an die Illustratoren, die urkundlich und gedruckt ja des Öfteren genannt werden, an Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff zu denken. Mir erscheint es, wie gesagt, nicht möglich, in den Skizzen, die — ausdrücklich sei dies nochmals bemerkt — keinen Zweck haben, als den Inhalt der Illustration für das Gedächtnis festzuhalten, verschiedene Hände zu erkennen. Deshalb unterlasse ich auch alle überflüssigen Hypothesen über die etwaige Verteilung der Skizzen an die beiden Meister, und nehme bei der Betrachtung nur mehr den gesicherteren für den Kollektivbegriff Wolgemut-Pleydenwurff, nämlich Wolgemut an.

Es dürfte überflüssig sein, auf die Zeichnungen, die oft nur aus einigen markierenden Strichen bestehen, hier des Näheren einzugehen. Nur im Allgemeinen sei ihr Bestand und künstlerischer Charakter im Nachfolgenden festgestellt.

Von den ausgeführten Holzschnitten unterscheiden sie sich schon dadurch ganz merklich, dafs an Stelle der üblichen steifen Strichführung wie sie der Holzschnitt und die ausgeführte Zeichnung auf dem Holzstock zeigen[1]), eine viel weichere, abgerundetere Art des Zeichnens sich findet. Jedenfalls wurde hier wie bei den gleichzeitigen Basler Terenzzeichnungen Dürers dasselbe Verfahren eingehalten.

Die Zeichnungen sind unglaublich flüchtig, das ist unbestreitbar, aber doch ist die geschickte, zeichnerisch ungemein geübte Hand mehr zu erkennen, als in irgend einer sonstigen für Wolgemut bisher in Anspruch genommenen Zeichnung. Besonders beachtenswert in dieser Hinsicht ist die erste Hälfte des lateinischen Exemplars. Man möchte meinen, fast unwillkürlich seien mit einigen prägnanten Strichen die einzelnen Porträts resp. die Holzstöcke auf das Unverkennbarste bezeichnet. Es ist freilich die künstlerische Arbeit an und für sich gerade an den Brustbildern der Weltchronik, die ohne jede innerliche Beziehung auf die Darzustellenden entworfen sind, nicht hoch anzuschlagen, sie geben aber doch von der nicht zu gering zu rechnenden Ausdrucksfähigkeit des Künstlers, die hier mehr als in irgend einem andern Werke zu Tage tritt, ein treffliches Zeugnis. Logas Annahme (a. a. O. S. 227), dafs Wolgemuts künstlerische Schaffenskraft sich bereits im Schatzbehalter erschöpft habe, vermag ich nicht zu teilen. Die Monotonie war nicht zu vermeiden, und der oft wiederholte Abdruck derselben Stöcke entsprach nur dem allgemeinen Gebrauch und den sicher eine grofse Rolle spielenden Rücksichten auf möglichst billige Herstellung. Mehr ausgeführt sind nur verhältnismäfsig wenige Blätter. Vor allem ist da die Anbetung des goldenen Kalbes zu nennen, deren Komposition im Gegensatz zu der sonstigen Gepflogenheit sogar etwas reicher ist, als der ausgeführte Holzschnitt. Hin und wieder hat es der Laune des Künstlers ge-

1) auch die Londoner Zeichnung zum Titelblatt kommt hier in Betracht.

fallen, auch einem der Bildnisse einen Augenblick länger Zeit zu widmen, dann tritt vor allem das Charakteristische der Gewandbehandlung zu Tage. Mit der Gesichtsbehandlung hat sich dagegen der Zeichner in der Regel recht wenig aufgehalten, nur die weibliche Kopfform und die Stellung des Auges zeigt so recht Wolgemut'sche Art. Am ausführlichsten ist der Anfang des Buches bedacht, wie z. B. die gröfseren Scenen, wie die Erschaffung der Eva, sowie Adams; die Landschaft in dem Erdkreis vor der Erschaffung des Menschenpaares und der Säugetiere ist wohlgelungen. Auch Adam und Eva, sowie das erste Menschenpaar nach der Vertreibung aus dem Paradies gehören hierher. Bei den Städtebildern ist vielfach nur ein wichtiger, bezeichnender Teil des betreffenden Ortes, um ihn kenntlich zu machen, gebracht; sehr viele Felder sind hier weifs gelassen; das Vorbildermaterial scheint dem Zeichner beim gröfseren Teile noch nicht zur Hand gewesen zu sein. Die ausgeführteste Städtezeichnung stellt mit Anlehnung an die Breydenbachsche Darstellung Rhodus dar (lat. Exemplar), ebenso ist auch Corinth recht anschaulich. In der Regel sind die Skizzen so entworfen, wie sie der Abdruck zeigt; dies geschah wegen der im Manuskript schon vorher angebrachten Namensüberschriften, daher mufsten dieselben dann auf den Holzstock in umgekehrtem Sinne gezeichnet werden; einigemale wie bei der Scene von Bileams Esel ist aber auch die Scene von der Gegenseite gezeichnet. Sehr bezeichnend für die Leichtigkeit der Komposition ist die mit ganz wenigen Strichen sicher hingesetzte Scene der Anklage Josephs durch Potiphar vor Pharao, auch die Zauberin Circe gehört hierher; in der Regel ist in der Ausführung die flüchtige Skizze wesentlich reicher gestaltet worden, nur einmal, bei der Darstellung des goldenen Kalbes, findet, wie gesagt, das Gegenteil statt. Im deutschen Exemplar ist das Kaiser- und Papstbild, ebenso wie der Tanz der Skelette wenigstens angedeutet.

Bei solchen Darstellungen, wo durch die genauen Überschriften das Schema der Illustration sicher vorgezeichnet war, hat der Zeichner, dem es unverkennbar darum zu thun war, möglichst rasch fertig zu werden, stets auch nur die Spur einer Skizze gespart. Die Eile, die man hatte, beweist auch der Umstand, dafs gegen das Ende und zwar in beiden Bänden die Arbeit immer flüchtiger wird, einige rasch hingeworfene Striche müssen genügen.

Hier möchte ich endlich über die Art der Herstellung des Illustrationsmateriales der Schedel'schen Chronik meine Ansicht niederlegen. Ob sie allgemeinere Annahme findet, mag die Zukunft lehren. Die ganze geschilderte Art der Handzeichnungen gibt zu erkennen, dafs dieselben in kürzester Zeit, vielleicht in einigen wenigen Tagen, in die beiden Codices skizziert worden sind. Der Zeichner gab, so weit eben sein künstlerisches Vermögen reichte — und dies kommt manchmal, wenigstens in den ganz flüchtigen Handzeichnungen besser zur Anschauung als in den viel detaillierteren Holzschnitten — nach Gegenstand und Form den Willen des Verfassers oder eventuellen Redakteurs wieder. Diese Skizzen dienten dann dem Personal der Werkstatt als Direktive bei der Herstellung d. h. zunächst bei Vorzeichnung der Holzstöcke. Einen grofsen Teil des Bedeutenderen mag sich der Chef und sein Stiefsohn selbst vorbehalten haben, ein noch gröfserer Teil wird von den Gesellen gemacht worden sein. Gerade diejenigen Stöcke, welche sich ängstlicher an die Skizze halten, werden als Gesellenarbeit zu denken sein. Bei besonders wichtigen Illu-

strationen wie dem Titelblatt mag auch ein sorgfältig durchgeführter Entwurf vor der Aufzeichnung auf den Holzstock noch zur Begutachtung durch die Verlagsgenossenschaft oder den Autor gemacht worden sein, wie die vorhandene Zeichnung im British Museum hiezu zu erkennen gibt. Die Korrektur des gesamten Materiales werden dann wohl wieder die beiden Vorstände besorgt haben, ebenso die Aufsicht über die Formschneider. Mag man über Wolgemut und seine Umgebung denken wie man will, so mufs zugegeben werden, dafs insbesondere sein formaler Sinn weit entwickelter war, als dies etwa die Mehrzahl der Holzschnitte der Weltchronik annehmen lassen. Erst in jüngster Zeit kommt die Wissenschaft dazu, richtig zu ermessen, wie viel durch die unbeholfene Technik der damaligen Formschneiderei von der ursprünglichen künstlerischen Darbietung verloren gegangen ist.

Ein schwerer Vorwurf darf den Leitern der Illustration nicht erspart bleiben, dafs wie beim Vergleich mit dem gleichzeitigen Schatzbehalter aus dem Kobergerschen Verlag ersichtlich ist, sie bei gröfserer Mühewaltung und Aufmerksamkeit für den Schnitt hätten Besseres bieten können, dafs wahrscheinlich aus kaufmännischen Rücksichten hier schon im fünfzehnten Jahrhundert die moderne Devise »Billig und schlecht« zur Durchführung kam.

Nicht unberührt kann die Frage nach dem Verhältnis der Zeichnungen der hier besprochenen Manuskripte zu den übrigen Wolgemut seit längerer oder kürzerer Zeit zugeschriebenen Handzeichnungen bleiben. Dasselbe, was Vischer vor zehn Jahren über diesen Gegenstand sagte, kann auch noch heute gelten: die Untersuchung steht auf einem nichts weniger als festen Boden, wenn auch das Material sich bedeutend gemehrt hat. Übersieht man dasselbe in seinem ganzen Umfange, so ist der erste Eindruck der gleiche, welcher dem Untersucher bei Betrachtung der malerischen Thätigkeit Wolgemuts entgegentritt, der einer schier unentwirrbaren Vielgestaltigkeit. Allein wie es doch meines Erachtens bei längerer, ruhiger Betrachtung der Wolgemut zugeschriebenen Gemälde sehr wohl möglich ist, die künstlerische Individualität, und die persönliche Handschrift des Meisters herauszuschälen, so trifft dies auch bei den Zeichnungen zu. Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, des Stadtmagistrats in Nürnberg und des Herrn Ludwig Rosenthal in München, war es dem Verfasser ermöglicht, die Manuskripte der Weltchronik, den bekannten handschriftlichen, Inschriften der verschiedensten Art enthaltenden Band des Hartmann Schedel (codex latinus 716), das sogenannte Skizzenbuch aus dem Atelier eines Künstlers des 15. Jahrhunderts (siehe Rosenthal, Incunabula xylographica et chalcographica, 1892 und Loga a. a. O.), in Nürnberg zu vergleichen, sowie im Anschlufs daran die Handzeichnungen auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen zu Rate ziehen zu können. Seiner Anschauung nach verdienen unter den Handzeichnungen Wolgemuts die flüchtigen Skizzen der Weltchronik nicht etwa ihres verhältnismäfsig geringen künstlerischen Wertes, sondern ihrer verhältnismäfsigen Autenticität halber in den Vordergrund der Untersuchung gestellt zu werden und von ihnen hat nach ihrer Nachweisung die Untersuchung des übrigen Handzeichnungenwerkes auszugehen. Ein Versuch zur weiteren Behandlung dieser Frage wird demnächst an dieser selben Stelle erscheinen.

Nürnberg. Hans Stegmann.

Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1895

der

Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum.

	Seite
Erasmus Kamin oder E. Kosler, von Hans Bösch	3
Dürer, kleine Mitteilungen, von F. Fuhse	8
Der Tisch des Sigmund Schleicher und der Regina Rehlingen, von G. von Bezold	15
Eine langobardische Elfenbeinpyxis, von Edmund Braun	20
Ein Lobspruch auf das Kammacherhandwerk von Thomas Grillmair und Wilhelm Weber, von Th. Hampe	34
Eine oberschwäbische Bildschnitzerschule am Bodensee, von K. Schaefer	41
Ein Brief Schertlins von Burtenbach an Kaiser Karl V., von R. Schmidt	49
Die Krönung Friedrichs III. durch den Papst Nikolaus V., von Hans Stegmann	53
Stadtpläne und Prospekte vom 15. bis 18. Jahrhundert, von K. Schaefer	57 u. 88
Ein Porträt H. L. Schäuffeleins, von Edmund Braun	64
Zur Dürerforschung im 17. Jahrhundert, von F. Fuhse	66
Deutsche Grabdenkmale, von G. von Bezold	75 u. 109
Ein frühmittelalterlicher Elfenbeinkamm, von Edmund Braun	81
Zur Geschichte der Chirurgie, von K. Th. Weifs	89
Ein Holzschuher'scher Grabteppich vom Jahre 1495, von Th. Hampe	99
Eine Nürnberger Stadtansicht aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, von K. Schaefer	104
Studien aus der Gemäldegalerie des germanischen Museums. I. Hans Baldung, von Edmund Braun	105
Schulkomödien in Rothenburg ob der Tauber, von Th. Hampe	113
Die Handzeichnungen der Manuskripte der Schedelschen Weltchronik von Hans Stegmann	115

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00456 0435